

Méthode de Piano.
SZKOŁA
na
Fortepian
FR. HÜNTENA.
WYDANIE TRZECIE
POMNOŻONE ĆWICZENIAMI ZNAKOMITYCH AUTORÓW.
Cena Złp. 20. Rs. 3.
WARSZAWA,
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA.
Krakowskie Przedmieście № 17.
G. 171. W.

WSTĘP.

Osobom oddającym się wyłącznie nauce Fortepianu, pociągnionym ku niéj wyraźnym głośem powołania wspieranym nadzieją utworzenia sobie zaszczytnéj i niezależnéj exystencyi, nie braknie pomocy ani środków, do kierowania się korzystnego ku celowi, jakiego pragną dosięgnąć. Dla nich ułożono wybōrne metody, gdzie przyjemność jest sumiennie poswięconą pożytkowi; napisano mnóstwo ćwiczeń, które przyuczają rękę szydzić z najbardziéj odstraszających trudności; oraz poważnych, dokładnych studiów, przygotowujących oko i palce do najdziwaczniéjszych fantazyi kompozytora. Ci uczniowie nie mająprawa wymagać, aby im uczynić łatwą i powabną, przykrą drogę, jaką powinni przebiedz; napotykaja oni same trudności, same przeszkody, któremi ta droga jest zasypaną a które upewnią i zasilą ich kroki w dalszych postępach. Wreszcie, dla czegóż mielibyśmy być wyłączeni z pod ogólnego prawa, nakazującego zdobywać wszystkie wielkie powodzenia, powolną i usilną pracą?

Łecz jeżeli dla niektórych muzyka jest drogą do szczęścia, prawdziwą professyą, dla bardzo wielu jest ona wytchnieniem po nudnych zatrudnieniach, spoczynkiem bez próżniactwa, przyjemną rozrywką pośród poważnych prac życia. Daremnie wymaganoby od téj liczby uczniów tych samych usiłowań, téj saméj uporczywości, tej wytrwałości, co od pierwszych; decydują się oni bardzo rzadko do nabycia przyjemności oddalonéj i niepewnéj, za cenę wielu lat niesmaku i przeszkód.

Otóż to zrozumiało wielu nauczycieli, którzy wydali szkoły fortepianu dla ludzi światowych; starali się oni zmniejszyć trudności, i jak najprędzej doprowadzić młodego fortepianistę do przyjemnych rezultatów. Lecz aby uniknąć niebezpieczeństwa, każdy wie, że trafili na da-

PRÉFACE.

Les personnes qui se livrent exclusivement à l'étude du Piano, entraînées par une vocation décidée, soutenues par l'espérance de se créer une existence honorable et indépendante, ne manquent pas d'aide ni de moyens pour se diriger avec succès vers le but qu'elles désirent atteindre. Pour elles on a écrit d'excellentes méthodes, où l'agréable est consciencieusement sacrifié à l'utile, des exercices multipliés, qui habituent la main à se jouer des difficultés les plus rebutantes, des études sévères qui préparent l'oeil et les doigts aux plus capricieuses fantaisies du compositeur. Ces élèves-là n'ont pas droit d'exiger, qu'on leur rende facile et riante la route aride, qu'ils parcourent; ce sont les obstacles mêmes qu'ils y rencontrent, les aspérités dont elle est semée, qui donnent à leurs pas l'assurance et la vigueur nécessaires. Pourquoi, d'ailleurs, seraient-ils exempts de la commune loi, qui fait de tous les grands succès une conquête lente et laborieuse?

Mais si, pour quelques-uns, la musique est une voie de fortune, une profession véritable, elle n'est pour le grand nombre, qu'un délassement après l'ennui des affaires, un repos sans oisiveté, une distraction agréable au milieu des travaux sérieux de la vie. En vain demanderait-on à cette classe d'élèves les mêmes efforts et la même opiniâtreté qu'aux premiers; ils se résigneraient bien rarement à acheter un plaisir éloigné et incertain au prix de plusieurs années de dégoûts et d'aridité

C'est ce, qu'ont fort bien compris les divers professeurs, qui ont publié des méthodes pour les gens du monde. Ils ont cherché à réduire les difficultés, à présenter de bonne heure au jeune pianiste des résultats agréables. Mais afin d'éviter un danger, chacun sait

leko smutniejszy szkopuł. Chcąc zmniejszyć trudności, pominęli je, chcąc uczynić naukę zajmującą, pominęli wszelkie studia, pisząc tylko kawałki dziecinnéj łatwości, lub piosneczki, które uczniowie grają z zarumienieniem.

Jednakże zdaje mi się, że był inny sposób rozwiązania téj zagadki. Można dojść prędzéj do zamierzonego celu, nie niszcząc drogi prowadzącéj ku niemu, ani téż wybierając krótszą i prostszą, ale czyniąc ją łagodną i połączoną z zajęciem, dozwalając podróżnemu zapomnieć o niéj, za pomocą pięknych i urozmaiconych widoków, dozwalając mu kiedy niekiedy spocząć na powabnéj darniowéj ławeczce, i przekładając zawsze okrąg łatwiejszy do przebycia nad scieżkę twardą i urwistą.

Otóż w niniéjszéj szkole, nie chciałem udzielać wiadomości bez nauki, ani uczynić pracy tak słodką, jak owoc który wydać powinna, gdyż to byłoby niepodobieństwem. Przecież nie wydało mi się bynajmniéj sprzeciwiającem się jak najszybszym postępom, stopniowanie różnych ćwiczeń tak staranne, że odległość kroku od kroku, zdaje się prawie niedostrzeżona; ozdobienie ich kiedy niekiedy melodyą pieszczącą ucho, a ożywiającą ręce; przeplatanie ich od czasu do czasu kawałkami nie składającemi się z samych trudności; nareszcie jak można najczęstsze dozwolenie pracowitemu uczniowi przyjemnego wypoczynku, w którymby sam mógł poznać swoje postępy i już otrzymać nagrodę swych usiłowań.

Podejmując tę pracę, może miałem zbyt wygórowane wyobrażenie o własnych siłach, możem ją niezbyt szczęśliwie dokonał; poddaję się zupełnie pod sąd publiczny; lecz, o czém mnie samemu sądzić wolno, i w czém utwierdziło mnie długo-letnie nauczycielstwo, jest to: że środki jakie po dostatecznych próbach umieściłem w mojéj szkole, są jedynemi, które mogą prowadzić do rzeczywistych, szybkich i pewnych postępów.

qu'ils sont tombés dans un écueil plus funeste encore. Pour réduire les difficultés, ils les ont supprimées; pour rendre l'étude intéressante, ils ont dispensé de toute étude en n'écrivant que des morceaux d'une facilité puérile ou des pontneufs que les élèves rougissent de jouer.

Cependant, il y avait, je crois, une autre manière de résoudre le problème. On arrive plus vite à un but, non en détruisant le chemin qui y conduit, ni même en choisissant la ligne la plus courte et la plus directe;mais en rendant la voie douce et unie, en la faisant oublier au voyageur par des perspectives agréables et variées, en lui offrant quelques-fois des bancs de verdure, et en préférant toujours un petit circuit facile à gravir, à une pente raide et escarpée.

Ainsi, dans cette méthode, je n'ai pas voulu communiquer la science sans étude, ni rendre le travail aussi doux que le fruit qu'il doit produire, c'eut été tenter l'impossible. Mais ce qui ne m'a point semblé incompatible avec les progrès les plus rapides, c'est de graduer les divers exercices avec tant de soin, que le pas à faire de l'un à l'autre semble presque insensible; c'est de les orner d'une certaine mélodie, qui flatte l'oreille et anime les mains; c'est de les disséminer, quelques-fois, dans des morceaux où tout ne soit pas difficulté; c'est enfin d'offrir le plus souvent possible à l'élève laborieux des repos agréables où il puisse reconnaître lui même ses progrés, et récevoir déjà la récompense de ses efforts.

Peut-être, ai-je trop présumé de mes forces en m'imposant cette tâche, et l'ai-je remplie avec peu de bonheur; je me soumets entièrement à l'arrêt du public : mais ce dont il m'est permis d'être juge moi même, et ce qu'un long professorat m'a démontré, c'est que les moyens que je viens d'indiquer, apres avoir essayé de les mettre en usage dans ma méthode, sont les seuls, qui puissent conduire à des succès réels, prompts et certains.

POCZĄTKOWE ZASADY MUZYKI.

Wykonanie muzyki zawiera dwie odrębne części: najpierw zrozumienie znaków wskazujących rozmaite dźwięki, których kompozytor musiał użyć do utworzenia śpiewów; stopień cieniującéj je siły lub łagodności; ozdoby właściwe do ich upiększenia; ruch, który je charakteryzuje; wyraz czyli expressya, która je ożywia, nadając właściwą barwę; powtóre, zupełnie mechaniczna zdolność oddania głosem lub dzwiękiem instrumentu tego, co oko wyczytało, a dusza odczuła.

Przedmiotem pierwszéj części jest doskonalenie ucha i umysłu, drugiéj wprawa palców. Pierwsza czyni nas muzykalnemi, druga panami instrumentu. Zdaje się że powiedzieliśmy dosyć, aby przekonać o ile pierwsza jest ważniejszą od drugiéj; albo, aby się wyrazić dokładniéj, o ile jest konieczniéjszém nabycie pierwszéj, zanim się pomyśli o drugiéj. Posadzić nie obznajmionego z zarodami sztuki ucznia do fortepianu, jest to chcieć uczyć czytać dziecię nie umiejące jeszcze mówić. Dla tego téż spieszę połączyć mój słaby głos z głosem wszystkich znakomitych nauczycieli, zalecając osobom chcącym się uczyć grać na fortepianie, aby najpierw oddały się sumiennéj nauce ćwiczeń początkowych.

Jednakże, ponieważ rady wszystkich moich poprzedników były w bardzo małéj części skutecznemi, ponieważ śmiesznościa byłoby przypuszczać, abym ja mógł wywrzeć większy wpływ niż oni; naostatek, ponieważ w takim razie, objaśnienie powierzchowne i szybkie jest lepszém aniżeli żadne, zastosuję się do zwyczaju, poprzedzajac moją metodę następujacym krótkim wykładem początkowych. zasad muzyki.

Principes élémentaires de la Musique.

L'exécution de la musique comprend deux parties distinctes: d'abord, l'intelligence des signes qui indiquent les divers sons, dont le compositeur a du se servir pour former les chants, le degré de force ou de douceur qui les nuance, les ornemens qui sont propres à les embellir, le mouvement qui les caractérise, l'expression qui les anime et les colore; vient ensuite la faculté toute mécanique de rendre avec la voix ou sur un instrument ce que l'oeil a su lire et ce que l'âme a senti.

La premiere partie a pour objet l'éducation de l'oreille et de l'esprit; la seconde, l'éducation des doigts. Cellelà nous rend musiciens; celli-ci instrumentistes. C'est assez dire, je pense, combien la première l'emporte sur la seconde, ou, pour m'exprimer avec plus d'exactitude, combien il est essentiel d'acquérir l'une avant de songer a l'autre. Mettre un élève devant un Piano lorsqu'il ignore encore les rudimens de l'art, c'est vouloir enseigner la lecture à un enfant qui ne sait point encore parler. Aussi, je me hâte de joindre ma faible voix à celle de tous les grands maîtres, pour recommander aux personnes qui veulent apprendre le Piano, de se livrer auparavant à l'étude consciencieuse du solfège.

Cependant, comme les conseils de tous les professeurs qui m'ont précédé ont été fort peu suivis, qu'il serait ridicule de me supposer une plus grande influence; et que, dans ce cas, une instruction superficielle et rapide est encore préférable à l'absence de toute instruction, je me conformerai à l'usage en faisant précéder ma méthode du court exposé suivant des principes élémentaires de la musique.

ROZDZIAŁ I.
O nutach, kluczach i gammie.

Wszystkie dźwięki, które ucho uczuć może, zostały oznaczone, nazwane, wyobrażone przez pismo i rozklassyfikowane podług ich związku, czyli stosunku. Oznaczono je i nazwano siedmiu następującemi literami: C, D, E, F, G, A, H. Każdy z tych odmiennych dźwieków i znak który go wyobraża na papiérze, nosi ogółowe nazwisko NUTY.

Nuty umieszczają się na, lub pomiędzy pięcioma połączonemi liniami, które składają razem PIĘCIOLINIĘ.

Paragraphe I.
Des Notes, des Clefs, et de la Gamme.

Tous les sons sensibles à l'oreille ont été déterminés, nommés, figurés par l'écriture, et classés suivant leurs rapports. On les a déterminés par les sept mots suivant: UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Chacun de ces sons divers et le caractère qui le représente sur le papier porte également le nom générique de NOTE.

Les notes se placent sur, ou entre cinq lignes réunies qui composent la PORTÉE.

Pięciolinia.
Signes de la portée.



171

Umieszczają się one także na linjach, lub między linjami DODANEMI, których używa się wtedy, gdy pięciolinja nie jest wystarczająca.

Elles se placent aussi sur, ou entre des LIGNES SUPPLÉMENTAIRES auxquelles on a recours quand celles de la portée sont insuffisantes.

Linje dodane górne. *Lignes Supplémentaires au dessus.*

Linje dodane dolne. *Lignes Supplémentaires au dessous.*

Nuty, jakiegokolwiek są kształtu, różnią się między sobą odnośnie do dźwięku który wyobrażają, li, tylko miejscem jakie zajmują na pięciolinii. Wszakże, aby je można wymienić po właściwém nazwisku, trzeba koniecznie na początku pięciolinii, umieścić znak nazywany KLUCZEM, którego użycie i potrzebę wytłumaczę okazawszy pierwéj jego kształty.

Les notes quelle que soit leur forme, ne se distinguent les unes des autres relativement au son qu'elles représentent, que par la place qu'elles occupent sur la portée. Cependant pour pouvoir les nommer, il est encore nécessaire de placer au commencement de cette portée un signe apellé CLEF et dont je vais expliquer l'usage et la nécessité après en avoir donné les figures.

Klucz G czyli skrzypcowy.
Clef de Sol.

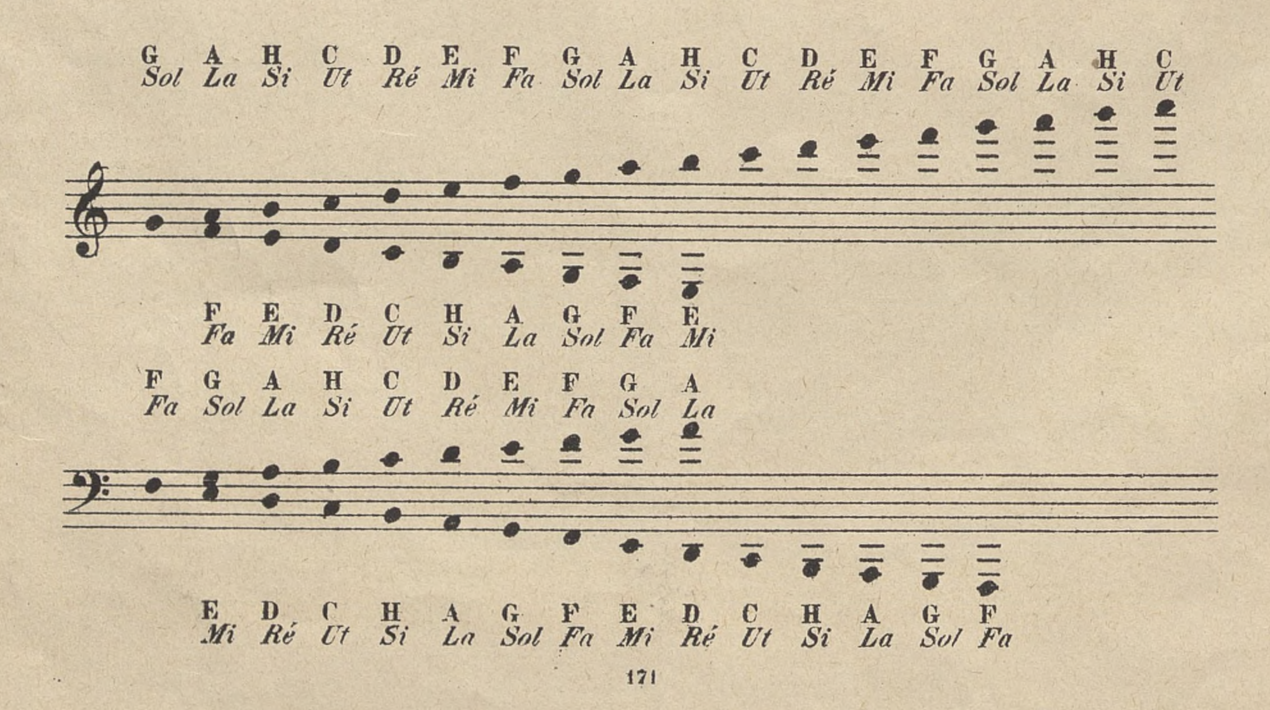
Klucz F czyli bassowy.
Clef de Fa.

Dosyć jest rzucić okiem na Fortepian, którego każdy klawisz wydaje inny ton, aby się przekonać, że te pięć linii nie mogą wystarczyć na pomieszczenie tak wielkiéj liczby różnych nut; i że, gdybyśmy chcieli użyć linii dodanych, wypadałoby ich użyć tak wielką ilość, iż byłoby niepodobieństwem odróżniać je jednym rzutem oka. Klucze zapobiegają tym niedogodnościom, o czem uczeń sam się przekona w pierwszych dniach nauki fortepianowéj. Na teraz dosyć mu wiedzieć, że każdy klucz nadaje nazwę nucie, umieszczonéj na téj saméj linii co i on. Inne nuty biorą nazwę w przechodzie do następnego przedziału, a z tegoż przedziału do następnéj linii i t.d. bądź w górę, bądź też idąc na dół.

Il ne faut que jeter un coup d'oeil sur le piano, dont chaque touche donne un ton différent, pour s'apercevoir que cinq lignes ne peuvent suffire a représenter ce grand nombre de notes diverses: et que si l'on voulait recourir aux lignes supplémentaires, il faudrait en employer une telle quantité, qu'il serait impossible de les distinguer à l'oeil. Les clefs obviennent à ces inconvéniens; ce qu'il serait très difficile et en même temps inutile d'expliquer ici, mais ce que l'élève reconnaîtra de lui même, les premiers jours où il mettra ses doigts sur le clavier. Il lui suffira de savoir en ce moment, que chaque clef donne son nom à la note, qui est posée sur la même ligne qu'elle. Les autres notes se nomment en passant de cette ligne à l'espace qui la suit, de cet espace à la ligne voisine etc. soit en montant soit en descendant.

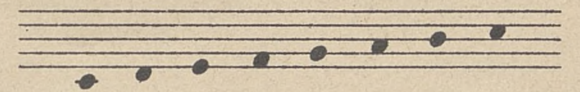
Przykład z kluczami G i F, czyli skrzypcowym i bassowym, jako jedynemi, których używamy w muzyce fortepianowéj.

Exemple avec les Clefs de SOL et de FA qui sont les seules dont on se sert dans la musique de Piano.



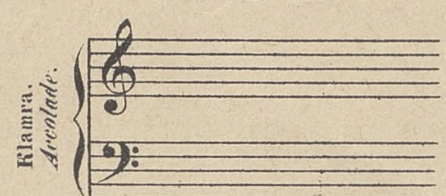
Połączenie siedmiu nut w ich kolejnym porządku, dodając powtórzenie pierwszéj czyli ósmą z koléi, tworzy GAMME.

La réunion de sept notes dans leur ordre successif en y ajoutant la répétition de la première, forme la GAMME.



Muzyka fortepianowa pisze się na dwóch pięciolinjach połączonych KLAMRĄ; pięciolinja wyższa służy kluczowi G, niższa zaś kluczowi F.

La musique de Piano s'écrit sur deux portées liées ensemble par une ACCOLADE: la portée supérieure sert pour la Clef de SOL et la portée inférieure pour la Clef de FA.



ROZDZIAŁ II.
O wartości nut, o punkcie i o trójce.

Słysząc jakikolwiek śpiew, łatwo poznać, że to co go składa, jest nietylko połączeniem szczególném nut muzycznych, połączeniem, które samo z siebie przedstawiałoby mało środków urozmaicenia; ale jeszcze stosownie krótszém lub dłuższém trwaniem każdego dzwięku. To odnośne trwanie dźwięków, nazywa się WARTOŚCIĄ, i oznacza się przez sam kształt nuty. Najlepsze wyobrażenie będzie można powziąść z następującéj tabelki.

Paragraphe II.
De la Valeur des Notes, du Point et du Triolet.

En entendant un chant quelconque, il est aisé de reconnaître, que ce qui le constitue est non seulement la combinaison particulière des notes de la musique, combinaison qui a elle seule offrirait peu de ressourcer pour la variété, mais encore la durée relative plus ou moins longue de sons. Cette durée relative se nomme VALEUR et s'indique par la forme même de la note. On en jugera par le tableau suivant.

TABELKA PORÓWNAWCZA WZGLĘDNEJ WARTOŚCI NUT.

TABLEAU COMPARATIF DE LA VALEUR RELATIVE DES NOTES.



O punkcie pojedyńczym i podwójnym.

Rozmaite wartości nut, takie, jakie można wyrazić za pomocą figur przedstawionych na powyższej tablicy, są często niewystarczające do oddania myśli kompozytora. Dźwięk który on chce określić, może być względnie krótszym od pół-nuty, ale dłuższym od ćwierciowéj; albo też dłuższym od pół-nuty ale krótszym od całej etc. Ponieważ nieistnieje żaden znaczek wyobrażający wartość pośrednią, między nutą całą a pół-nutą, albo między pół-nutą a ćwierciową etc., postanowiono więc takowy znaczek zastąpić PUNKTEM.

PUNKT umieszczony po nucie, powiększa jéj wartość o połowę. Tak więc, cała nuta z punktem, znaczy tyle co trzy pół-nuty; pół-nuta z punktem znaczy tyle co trzy ćwierć-nuty, raz wiązana z punktem, ma w sobie trzy dwa razy wiązane etc.

Du point et du double point.

Les diverses valeurs de la note, telles qu'on peut les exprimer par les figures représentées dans le tableau ci-dessus, sont souvent insuffisantes pour rendre la pensée du compositeur. Le son qu'il veut écrire, peut être d'une durée relative plus courte que la blanche, mais plus longue que la noire; ou plus longue que la blanche, mais plus courte que la ronde etc. Comme il n'existe aucune forme de valeur intermédiaire entre la ronde et la blanche ou la blanche et la noire etc., on a imaginé d'y suppléer par le POINT.

Le POINT placé après une note, l'augmente de la moitié de sa valeur. Ainsi la ronde pointée vaut trois blanches, la blanche pointée vaut trois noires, la noire pointee vaut trois croches, la croche pointée vaut trois doubles croches etc.



Często umieszcza się drugi punkt obok pierwszego, zwłaszcza kiedy tenże stoi po pół-nucie, ćwierciowéj, raz wiązanej, lub dwa razy wiązanéj etc.; w takim razie, drugi punkt, jest połową wartości pierwszego.

Souvent on place un second point à la suite du premier, lorsque celui-ci toutefois, figure après une blanche, une noire, une croche, ou une double croche etc.; en ce cas le second point vaut la moitié de la valeur du premier.



ROZDZIAL III.
O pauzach.

PAUZY są to znaki wskazujące, że trzeba zawiesić śpiew, lub przestać grać przez przeciąg czasu mniéj lub więcéj długi, służą one dla wypoczynku głosu śpiewaka, lub palców grającego na instrumencie, dla uniknięcia pomięszania frazesów lub części rozmaitych frazesów, dla uwydatnienia jednéj części kosztem innych, a niekiedy, dla otrzymania malowniczego effektu przez niespodzianą przerwę.

Pauzy mają wartość odpowiednią wartości nut: i tak, CAŁA PAUZA trwa tak długo jak cała nuta; PÓŁ-PAUZY trwa tak długo jak pół-nuta; ĆWIERĆ PAUZY jak ćwierć nuta; RAZ WIĄZANA PAUZA jak raz wiązana nuta etc.

Paragraphe III.
Des Silences.

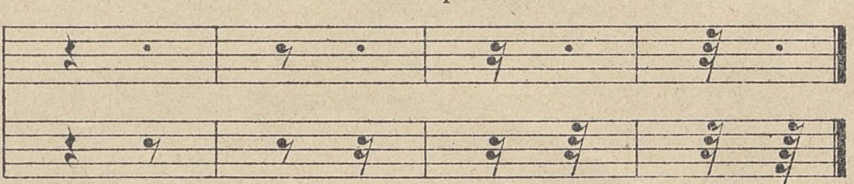
Les SILENCES sont des signes, qui indiquent qu'il faut suspendre le chant ou cesser de jouer pendant un espace de temps plus ou moins long. Ils servent à reposer la voix du chanteur ou les doigts de l'instrumentiste, à éviter la confusion entre des phrases ou des membres de phrase différens, à faire ressortir une partie aux dépens des autres, quelque-fois, à obtenir des effets pittoresques par une interruption inattendue.

Les silences ont une valeur correspondante à celle des notes: ainsi la PAUSE a la durée de la Ronde: la DEMI-PAUSE, la durée de la Blanche; le SOUPIR, la durée de la Noire, le DEMI-SOUPIR, la durée de la Croche etc.



Punkt i punkt podwójny, o których mówilismy w rozdziale poprzednim, umieszczają się także po pauzach, i podwyższają ich wartość w tymże samym stosunku.

Le point et le double-point, dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent, se placent également après les silences, et augmentent leur valeur dans la même proportion.

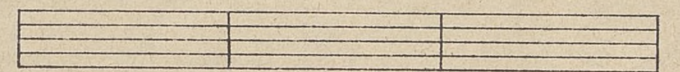


ROZDZIAL IV.
O znakach taktowych.

Wszystkie wartości z których się składa jakibądź kawałek muzyki, są podzielone na równe części, które się nazywają TAKTAMI. Każdy takt mieści się między dwoma pionowemi przedziałkami.

Paragraphe IV.
Des Signes de Mesure.

Toutes les valeurs, dont se compose un morceau de musique, sont divisées en parties égales que l'on nomme MESURE. Chaque mesure se place entre deux barres.



Takt znowu, dzieli się na ułamki jednej wartości, które nazywają się poruszeniami czyli częściami taktu (tempo). Najużywańsze takty są: takt na cztery poruszenia (takt cały), takt na trzy poruszenia (takt trzyćwierciowy), takt na dwa poruszenia (dwućwierciowy), takt trzyósemkowy, oraz takt składany na sześć ósmych.

Oto znaki służące do przedstawiena taktu i umieszczające się zawsze tuż po kluczu:

La mesure se divise à son tour en fractions d'une valeur que l'on nomme TEMPS. Les mesures les plus usitées sont: la mesure à quatre temps, la mesure à trois temps, la mesure à deux temps, la mesure à trois-huit et la mesure composée à six-huit.

Voici les signes qui servent à les représenter et qui se placent toujours après la clef:



W takcie na cztery, na trzy i na dwa poruszenia czyli tempa, każde poruszenie ma wartość ćwierć nuty; w takcie trzy-ósemkowym, ma wartość raz wiązanej. Zobacz następujące przykłady:

Dans les mesures à quatre, à trois et à deux temps, il faut la valeur d'une noire pour remplir le temps, dans celle de trois-huit il faut la valeur d'une Croche. Voyez les exemples suivants:



Jednakże kładą się niekiedy trzy raz wiązane zamiast dwóch, albo sześć zamiast czterech etc., otóż to, nazywa się TRÓJKA. Aby ją poznać na pierwszy rzut oka, kładzie się pospolicie cyfra 3 nad trzema nutami wziętemi za dwie, a cyfra 6 nad sześcioma nutami wziętemi za cztery.

Cependant on met quelquefois trois croches au lieu de deux, ou six au lieu de quatre etc., c'est ce, que l'on nomme des TRIOLETS. Il est d'usage pour les faire reconnaître au premier coup d'oeil, de placer le chiffre 3 sur les trois notes prises pour deux, et le chiffre 6 sur les six notes prises pour quatre.



ROZDZIAŁ V.
O przedziałach.

Odległość jednego dzwięku od drugiego, nazywa się PRZEDZIAŁEM, czyli odległością.

Paragraphe V.
Des Intervalles.

La distance d'un son à un autre est appelée INTERVALLE.



Uczniowi z dobrym słuchem, ucho łatwo dozwoli rozpoznać, że odległość jednéj od drugiéj nuty w gammie, nie zawsze jest jednakowa. Naprzykład. od C do D, odległość jest większą, aniżeli od E do F. Pierwsza z tych odległości nazywa się całym tonem, druga póltonem; TON, jest to odległość dwóch klawiszy, kiedy się między niemi znajduje trzeci, jak np. od C, do D. lub od D, do E; od E, do F, jest tylko pół-tonu odległości, ponieważ między niemi niema trzeciego klawisza. Gamma majorowa, składa się z pięciu tónow całych i dwóch pół-tonów.

L'oreille fera reconnaître facilement aux élèves bien organisés, que l'intervalle d'une note a l'autre dans la gamme, n'est pas toujours le même. Il est plus grand d'UT à RÉ, par exemple, que de MI à FA. Le premier de ces Intervalles se nomme un ton; le second, un demi-ton; un TON est la distance de deux touches, lorsqu il s en trouve une entre, comme d'UT à RÉ, de RÉ à MI du MI au FA il n'y a qu'un demi-ton, parcequ'il n'y a pas de touche entre.

La gamme majeure est composée de cinq tons et deux demi-tons.



ROZDZIAŁ VI.
O krzyżyku, bemolu i kasowniku.

Nuta, zachowująca względem téj która ją poprzedza w gammie, odległość oznaczoną w poprzednim rozdziale, zowie się naturalną. Tak więc D naturalne jest to, które leży o cały ton wyżéj od naturalnego C; E naturalne jest to, które leży o cały ton wyżéj od naturalnego D; F naturalne, jest to, które leży tylko o półtonu wyżéj od naturalnego E etc. Ale te odległości mogą się zmieniać za pomocą znaków które zowią PRZYPADKOWEMI, a te są KRZYŻYK i BEMOL.

Krzyżyk ♯ położony przed nutą podwyższa ją o póltonu minorowego, to jest o pół-tonu prawie niedostrzeże-

Paragraphe VI.
Du Diéze, du Bémol et du Bécarre.

Toutes les fois que la note conserve, à l'égard de celle qui la précède dans la gamme, l'intervalle marqué dans le paragraphe précédent, elle est appelée naturelle. Ainsi un RÉ NATUREL est celui, qui est à un ton de l'UT NATUREL, le MI NATUREL, est celui qui est à un ton du RÉ NATUREL; le FA NATUREL est celui qui n'a qu'un demi-ton de plus que le MI NATUREL etc. Mais ces intervalles peuvent être altérés par les moyens de signes, que l'on nomme ACCIDENS: ce sont le Dièze et le BEMOL.

Le DIEZE ♯ hausse l'intonation de la note, devant laquelle il est placé, d'un demi ton mineur, c'est-à-dire

nie niższego aniżeli pół-tonu gammy i który zowią minorowym.

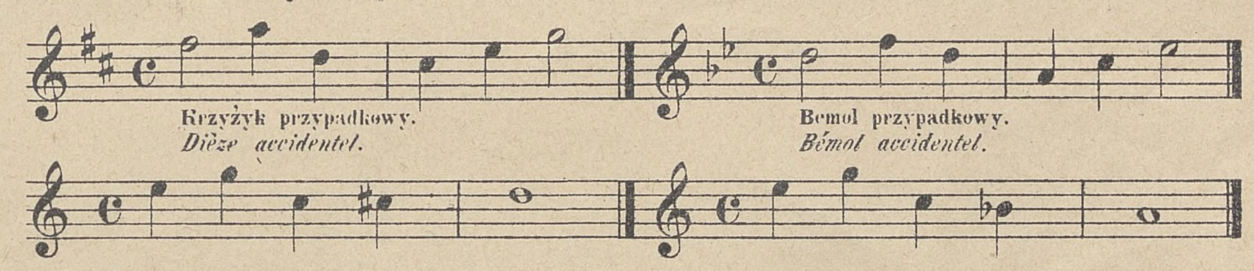
BEMOL, przeciwnie, zniża intonacyę nuty przed którą jest umieszczony o połowę tonu minorowego.

Krzyżyki i bemole, umieszczają się na początku sztuki muzycznéj, tuż przy kluczu; albo przypadkowo przed jaką nutą. Nazwiska nut z krzyżykami, przybierają zakończenie IS, np. Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his — zaś z bemolami, na S np. ces, des, es, fes, ges, as, prócz nuty H, która z bemolem nazywa się B.

d'un demi-ton, qui est, d'une manière presque insensible, moins haut que les demi-tons de la gamme naturelle et que l'on nomme mineur.

Le BÉMOL, au contraire, baisse l'intonation de la note devant laquelle il est placé d'un demi-ton mineur.

Les Dièzes et les Bémols se placent, ou au commencement d'un morceau de musique, et alors ils figurent à la clef, ou accidentellement devant une note.



Kiedy te znaki umieszczone są na początku sztuki, wszystkie nuty znajdujące się na téj saméj linii albo w téjże odległości, oraz wszystkie inne tegoż samego nazwiska, ulegają ich wpływowi.

Jeżeli zaś trafiają się przypadkowo przed szczególną nutą, wówczas działają tylko na nuty podobne, które są zamknięte w tymże samym takcie.

KASSOWNIK (kwadrat) służy do zniesienia krzyżyka lub bemola, przywracając nutę do jéj naturalnego brzmienia.

Quand ces signes sont posés au commencement du morceau, toutes les notes qui se trouvent placées sur la même ligne ou le même espace (et toutes les autres qui se nomment ainsi qu'elles) subissent leur influence.

S'ils ne surviennent accidentellement que devant une note particulière, ils agissent seulement sur les notes semblables qui sont renfermées dans la même mesure.

Le BÉCARRE sert a annuler le Dièze ou le Bémol en remettant la note dans son ton naturel.



Krzyżyki i Bemole kładą się przy kluczu w sposób następujący.

Les Dièzes et les Bémols se posent à la clef dans l'ordre suivant:



Podwójny krzyżyk (𝄪) podwyższa nutę o cały ton, a podwójny bemol (𝄫) zniża nutę również o jeden ton cały.

Le double Dièze (𝄪) hausse la note d'un ton et le double Bémol (𝄫) la baisse d'un ton.

ROZDZIAŁ VII.
O rodzajach tonów.

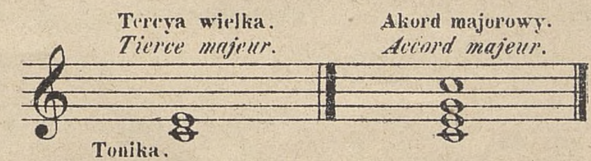
Rozrozniamy dwa rodzaje tonu głównego, ton MAJOROWY i ton MINOROWY.

Ton MAJOROWY jest ten, w którym jak w gammie z tonu C, umieszczonéj w Rozdziale V, liczy się dwa całe tony od pierwszéj nuty nazwanéj TONIKA aż do trzeciéj czyli do wielkiéj TERCYI.

Paragraphe VII.
Du Mode.

On distingue deux GENRES DE MODE: le MODE MAJEUR et le MODE MINEUR.

Le Mode majeur est celui où, comme dans la gamme d'Ut naturel, que nous avons donné paragraphe V, on compte deux tons de la première note, appelée TONIQUE, à la troisième ou TIERCE.



Ton MINOROWY jest ten, w którym od toniki, aż do trzeciéj nuty czyli do tercyi, jest tylko półtora tonu.

Le Mode mineur est celui où, de la Tonique à la troisième ou Tierce, il n'y a qu'un ton et demi.



Ton minorowy nazywa się spokrewniony z tonem majorowym, skoro jest przy kluczu oznaczony tą samą liczbą krzyżyków lub bemolów.

Un ton mineur est dit relatif d'un ton majeur, lorsqu'il est désigné à la clef par le même nombre de Dièzes ou de Bémols.

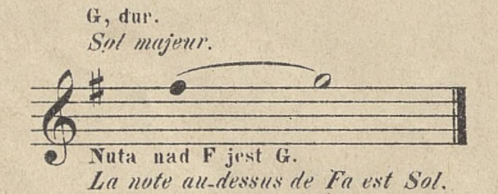


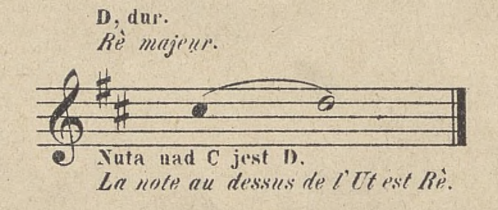
Każdy ton majorowy lub minorowy, nosi nazwisko toniki swojéj gammy.

Toniką tonu majorowego utworzonego przez krzyżyki, jest nuta nad ostatnim krzyżykiem położonym przy kluczu.

Chaque ton majeur ou mineur porte le nom de la tonique de sa gamme.

La tonique du ton majeur formé avec des Dièzes, est la note AU DESSUS du dernier dièze posé à la clef.



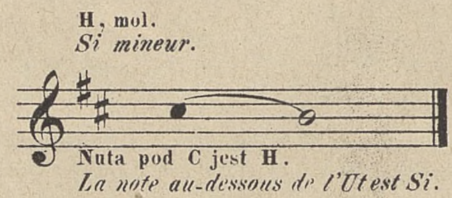


Tonika tonu minorowego jest przeciwnie nuta pod ostatnim krzyżykiem.

La tonique du ton mineur relatif est, au contraire, la note AU-DESSOUS du dernier dièze.

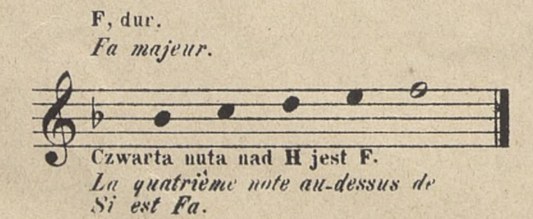
E. mol.
Mi mineur.

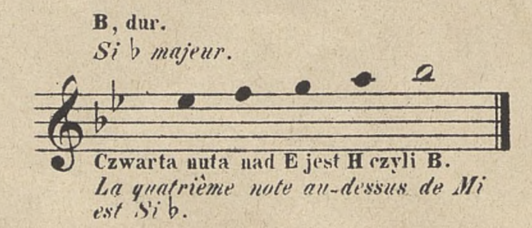
Nuta pod F jest E.
La note au-dessous de Fa est Mi.



Toniką tonu majorowego utworzonego z bemolów, jest czwarta nuta pod ostatnim bemolem.

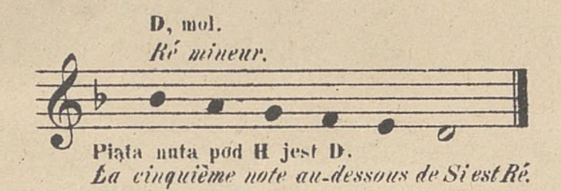
La tonique du ton majeur formé avec des Bémols, est la quatrième note au-dessus du dernier bémol.

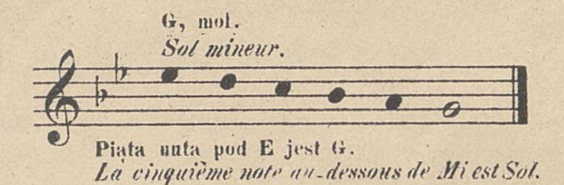




Toniką tonu minorowego, jest piatą nuta pod ostatnim bemolem.

La tonique du ton mineur relatif est la cinquième note au dessous du dernier bémol.





Tóny niemające przy kluczu ani krzyżyka ani bemola, są: ton C major naturalny, i z nim spokrewniony ton A minor.

Les tons, qui ne portent à la clef ni dièze ni bémol, sont UT NATUREL MAJEUR et son relatif LA MINEUR.

ROZDZIAŁ VIII.
O uderzeniu czyli wymawianiu nut.

Paragraphe VIII.
Des Articulations.

Największą przyjemnością w muzyce jest rozmaitość; z téj to zasady, przyjęto wiele sposobów rozmaitego wybijania czyli uderzania nut. Uderzanie (czyli wymawianie albo deklamacya muzyczna) pociąga także za sobą czystość, lekkość i pewność w wykonaniu.

Trzy sposoby są uderzania, czyli wymawiania: ODERWANY, OSTRY i PRZELEWANY czyli CJĄGNIONY.

Oderwać nutę, jest to uderzyć ją sucho, krótko i dobitnie; takie uderzenie oznacza się kréseczką (ˈ).

Le plus grand agrément dans la musique est la variété; c'est ce principe qui a fait admettre plusieurs façons diverses d'articuler les notes. L'articulation produit aussi la netteté, la légèreté et l'aplomb dans l'exécution.

Il y a trois sortes d'articulations: le DÉTACHÉ, le PIQUÉ et le COULÉ.

Détacher une note, c'est l'attaquer avec précision et sécheresse; on désigne cette articulation par une virgule (ˈ).



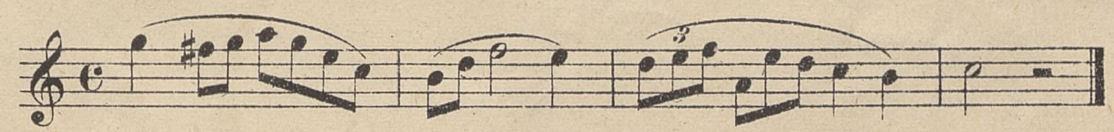
Uderzenie ostre, powinno być wykonane z mniejszą suchością aniżeli oderwane; oznacza się ono punktem umieszczonym pod albo nad nutą.

Le Piqué est exécuté avec moins de sécheresse que le détaché; on le désigne par un point au-dessus ou au-dessous de la note.



Uderzenie przelewane czyli ciągnione, zależy na przelewaniu tonu w ton, czyli łączeniu tonów między sobą; oznacza się ono łukiem.

Le Coulé consiste à marier et a unir plusieurs sons entre eux; on le désigne par une ligne courbe.



Uderzenie przelewane, przybiera nazwę SYNKOPY, skoro łączy dwie nuty jednakowe, z których jedna wypada na poruszenie (tempo) słabe, druga na poruszenie mocne jednego taktu, lub dwóch taktów idących po sobie.

Le Coulé prend le nom de SYNCOPE, lorsque la liaison est posée sur deux notes semblables, qui sont placées, l'une au temps faible, l'autre au temps fort de la même mesure ou de deux mesures consécutives.





ROZDZIAŁ IX.
O nutach ozdobowych.

Nuty ozdobowe, jak samo ich nazwisko wskazuje, są te, które nie będąc zupełnie potrzebnemi do melodyi, służą przynajmniéj do ozdobienia, do upiększenia jéj, a często do zatarcia jednostajności. Jest ich kilka rodzajów: mała nuta albo APPOGIATURA (forszlag), TRYLE i GRUPETTO.

Appogiatura jest to ozdoba, kładąca się nad albo pod główną nutą: skoro leży pod nutą, nie powinna być więcéj, jak o pół-tonu odległą od niéj; każda inna odległość powinna być uważaną za wskazówkę PORTAMENTA czyli przenośni głosu.

Mała nutka ma pospolicie wartość połowy głównéj nuty; są jednak wypadki, gdzie jéj wartość jest wieksza.

Paragraphe IX.
Des Notes d'Agrément.

Les notes d'agrement, comme leur nom même l'indique, sont celles qui, sans être absolument essentielles à la mélodie, servent néanmoins à l'orner, à l'embellir et souvent à en faire disparaître l'uniformité. On en compte plusieurs espèces: la petite note ou APPOGIATURA, le TRILLE et le GRUPETTO.

L'Appogiatura est un agrément, qui se pose au-dessous ou au dessus de la note principale: au dessous elle ne doit jamais être qu'à un demi-ton de distance; tout autre intervalle doit être considéré comme pour indiquer le Portamento ou Port-de-voix.

La petite note vaut ordinairement la moitié de la note principale; il est des cas cependant, où elle vaut d'avantage.





Skoro appogiatura powinna być wykonaną z szybkością, jakakolwiek byłaby wartość nuty głównéj, wówczas zwyczajem jest przekreślić ją u góry małą kreseczką.

Quand l'Appogiatura doit être exécutée avec rapidité, quelle que soit la valeur de la note principale, il est d'usage de la traverser par un petit trait.



Podwójna mała nutka, wykonywa się lekko: sposobem przelewanym, czyli ciągnionym,

La double petite note s'articule avec légèreté et en la coulant.





Grupetto, jest to ozdoba utworzona z trzech małych nut, które się umieszczają przed lub po głównej nucie. W pierwszym wypadku, małe nutki piszą się wyraźnie, w drugim, zastępują się znaczkami.

Le Grupetto est un agrement formé de trois petites notes qui se placent devant ou après une note principale. Les petites notes s'écrivent dans le premier cas, dans le second on ne les indique que par le signe.



TRYLL, niewłaściwie nazwany KADENCYĄ, jest to uderzanie naprzemian dwóch nut, idących w gammie po sobie. Składa się on z nuty głównéj określonéj zwyczajnym znakiem, i małéj nutki którą sobie nad główną wyobrażamy. Tryll oznacza się dwiema literami *tr*.

Le Trille, improprement appelé CADENCE, est le battement alternatif de deux notes qui se suivent dans la gamme. Il se compose de la note principale qui est écrite et d'une petite note qu'on suppose au-dessus. Le Trille s'indique par les deux lettres *tr*.



ROZDZIAŁ X.
O akcentach.

Akcenta służą do urozmaicenia różnych części sztuki muzycznéj, przez zmiany siły lub łagodności, śmiałości lub wdzięku. Takie odcienia nadają śpiewowi właściwy kolor i charakter; oddalają monotonność, a podwyższają uczucie jakie wyraża.

Akcenta oznaczają się za pomocą znaków, lub wyrazów włoskich.

Znak < daje do zrozumienia, że ton powinien być stopniowo wzmacniany.

Znak > daje do zrozumienia, że dźwięk powinien słabnąć w tenże sam sposób.

Połączenie tych dwóch znaków <> oznacza, że ustęp powinień być zaczęty łagodnie, potém w zmacniany stopniowo aż do połowy, i znowu osłabiany nieznacznie aż do końca.

Znak > umieszczony nad jedną tylko nutą, daje do zrozumienia, że trzeba ją uderzyć ze szczególnym przyciskiem.

Wyrazów jakich się w tym samym celu używa, jest nierównie większa liczba; oto lista główniéjszych, razem z ich znaczeniem.

PIANO albo po prostu pierwsza litera *p.*: znaczy łagodnie, słabo.

PIANISSIMO albo po prostu dwa *pp.*: znaczy bardzo łagodnie, bardzo słabo.

DOLCE albo DOL.: ze słodyczą.

FORTE albo *f.*: mocno.

FORTISSIMO albo *ff.*: bardzo mocno.

MEZZO FORTE albo *mf.*: w połowie mocno.

RINFORZANDO albo Rinf. albo *rfz.*: wzmacniając, ale bez zbytniéj twardości.

SFORZANDO albo *sf.* albo *sfz.*: wzmacniając nagle ton.

CRESCENDO albo Cresc.: powiększając stopniowo siłę.

DECRESCENDO albo Decresc.: zmniejszając stopniowo siłę.

SMORZANDO albo Smorz.: oznacza powolne niknienie dźwięku.

Paragraphe X.
Des Accens.

Les Accens servent à varier les diverses parties d'un morceau de musique par des altérations de force et de douceur, de hardiesse et de grâce. Ces nuances donnent au chant la couleur et le caractère qui lui sont propres; elles en bannissent la monotonie, et ajoutent au sentiment qu'il exprime.

Les Accens s'indiquent par des signes, ou par des mots italiens.

Le signe < marque que le son doit être augmenté progressivement.

Le signe > qu'il doit être diminué de la même manière.

La réunion de ces deux signes <> exprime, que la passage doit être commencé doux et augmenté jusqu'à la moitié, puis être diminué insensiblement jusqu'à la fin.

Le signe > placé sur une seule note, indique qu'il faut l'accentuer d'une manière particulière.

Les mots dont on se sert pour le même objet sont en plus grand nombre; voici la liste des principaux avec leur signification.

PIANO ou simplement la première lettre *p.*: doux, faible.

PIANISSIMO ou simplement deux *pp.*: très-doux, très-faible.

DOLCE ou Dol.: avec douceur.

FORTE ou *f* fort.

FORTISSIMO ou *ff* très-fort.

MEZZO FORTE ou *mf.*: demi-fort.

RINFORZANDO ou Rinf. ou *rfz.*: en renforçant, mais sans brusquerie.

SFORZANDO ou *sf.*, *sfz.*: en forçant subitement le son.

CRESCENDO ou Cresc.: en augmentant progressivement de force.

DECRESCENDO ou Decresc.: en diminuant de force.

SMORZANDO ou Smorz.: en laissant mourir le son peu à peu.

ESPRESSIVO: z expressyą, z wyrazistém uczuciem.
AFFETTUOSO: z uczuciem.
MAESTOSO: majestatycznie, poważnie.
CANTABILE: śpiewnie, z gustem i wdziękiem.
CON ESPRESSIONE: z przejęciem, z uczuciem.
LEGATO: zwięźle, łącząc, przelewając.
LEGGIERO: lekko.
CON ANIMA: z duszą.
CON SPIRITO: z duszą, z pewną żywością.
CON GRAZIA: z wdziękiem, powabnie.
CON GUSTO: ze smakiem, z gustem.
CON DELICATEZZA: delikatnie, wykwintnie.
CON FUOCO: z ogniem.
CON FORZA: z siłą.
CON CALORE: z gorącością, namiętnie.
CON BRIO albo BRIOSO: świetnie.
AGITATO: żwawo, burzliwie, gwałtownie.
SCHERZANDO: żartobliwie.
MOSSO: żwawo, ożywiając, przyśpieszając.
SEMPRE: zawsze.

ESPRESSIVO: expressif.
AFFETTUOSO: affectueux.
MAESTOSO: majestueux.
CANTABILE: chanter avec goût et grâce.
CON ESPRESSIONE: avec expression.
LEGATO: lié.
LEGGIERO: léger.
CON ANIMA: avec âme.
CON SPIRITO: avec esprit.
CON GRAZIA: avec grâce.
CON GUSTO: avec goût.
CON DELICATEZZA: avec délicatesse.
CON FUOCO: avec feu.
CON FORZA: avec force.
CON CALORE: avec chaleur.
CON BRIO ou BRIOSO: avec du brillant.
AGITATO: agité.
SCHERZANDO: en badinant.
MOSSO: animé.
SEMPRE: toujours.

ROZDZIAŁ XI.

O odsyłaczach, powtórzeniu, spoczynku, o linii oktawowéj i o skróceniach.

Odsyłacz który się wyraża za pomocą znaku 𝄋 oznacza, że trzeba wrócić do drugiego podobnego znaku i grać aż do wyrazu FIN (koniec). Gdy się odsyła grającego do samego początku sztuki, wtedy lepiéj jest użyć dwoch liter D. C. jako skrócenia wyrazów włoskich DA CAPO (od początku).

Różne części sztuki muzycznéj, rozdzielają się za pomocą podwójnéj laski 𝄁.

Dodane do niéj dwie kropki, zowią się powtórnikiem lub repetycyą 𝄇 i oznaczają, że część od strony kropek będącą trzeba powtórzyć.

Zatrzymanie czyli spoczynek 𝄐 (po włosku FERMATA) oznacza, że trzeba zawiesić poruszenie taktu zwyczajne, i pozostać na nucie (albo na pauzach) czas jaki się podoba.

Paragraphe XI.

Du Renvoi, de la Reprise, du Point d'Orgue, de la Ligne d'Octave, et des Abréviations.

Le RENVOI qui se marque par le signe 𝄋 indique qu'il faut retourner à un autre signe semblable et continuer jusqu'au mot FIN. Lorsque c'est au commencement du morceau que l'on renvoie, il est d'usage d'employer de préférence les deux lettres D. C., abréviation du mot italien DA CAPO.

On indique les différentes parties d'un morceau par une double barre 𝄁.

Lorsqu'on y ajoute des points on les nomme REPRISES 𝄇 la Reprise doit être répétée.

Le POINT D'ORGUE 𝄐 indique qu'on peut suspendre le mouvement de la mesure et rester sur la note (ou les différentes pauses) le temps qu'on veut.



Dla uniknięcia zbytecznéj liczby linii dodanych, kompozytorowie mają zwyczaj pisać ustępy idące zbyt wysoko, o oktawę niżéj, a natomiast umieszczać u gory 8va ze znakiem .... który się rozciąga nad całym ustępem, jaki powinien być grany o oktawę wyżéj.

Pour éviter trop grand nombre de lignes supplementaires, les Compositeurs sont dans l'usage de noter les passages qui montent trop haut une octave plus bas, et d'écrire au-dessus 8va avec ce signe .... qui se prolonge autant que le passage doit être joué à l'octave supérieure.



_ Znaków nazwanych SKROCENIAMI, używa się wtedy, kiedy chcemy uniknąć powtarzania kilkorazowego jednéj i téj saméj nuty; i tak, zamiast pisania czterech C dwa razy wiązanych, pisze się jedną ćwierć nutę i przekreśla się takową podwójną laseczką etc. etc.

On emploie des signes nommés ABREVIATIONS, lorsque l'on veut éviter de répéter plusieurs fois la figure d'une même note; ainsi au lieu d'écrire quatre Ut doubles croches, on se sert d'une noire que l'on barre deux fois etc. etc.



ROZDZIAŁ XII.

O ruchu.

Ruch jest stopniem powolności lub szybkości, z jakiemi sztuka muzyczna powinna być wykonaną. Zmienić ruch wskazany przez kompozytora, jest to przekształcić naturę jego dzieła, zarzucić je bezsensami, a niekiedy zastąpić trywialnością i śmiesznością prawdziwe piękności. Tak więc, uczeń powinien poznać dokładnie znaczenie, przywiązane do każdego z następujących włoskich wyrazów:

GRAVE: ciężko, poważnie, ruch najpowolniéjszy ze wszystkich.

LARGO: szeroko, bardzo wolno i poważnie.

LENTO: powolnie.

LARGHETTO: mniéj poważnie i mniéj wolno aniżeli LARGO.

ADAGIO: zwolna.

ANDANTE: postępując zwolna, ani zbyt wolno, ani zbyt prędko.

ANDANTINO: cokolwiek mniéj powolnie aniżeli ANDANTE.

ALLEGRETTO: z pewną żywością wdzięczną i umiarkowaną.

ALLEGRO: wesoło i żywo.

PRESTO: prędko.

PRESTISSIMO: jak najprędzéj.

TEMPO DI MARCIA: w takcie marszowym.

CON MOTO: z żywém poruszeniem.

RITARDANDO albo RALLENTANDO: opóźniając zwalniając ruch.

RITENUTO: przetrzymując.

ACCELERANDO: przyśpieszając

AD LIBITUM albo A PIACERE: dowolnie, jak się podoba grającemu.

A TEMPO: w pierwszym ruchu etc. etc.

Paragraphe XII.

Du Mouvement.

Le mouvement est le degré de lenteur ou de vitesse, dans lequel un morceau doit être exécuté. Changer le mouvement indiqué par le Compositeur, c'est dénaturer son ouvrage, le semer des contresens et quelquefois substituer des idées triviales ou ridicules à de véritables beautés. L'Elève devra donc s'appliquer à connaître le sens que l'on attache à chacun des mots italiens suivans:

GRAVE: le plus lent de tous les mouvements.

LARGO: large, excessivement lent et sévère.

LENTO: lent.

LARGHETTO: moins sévère, et moins lent que Largo.

ADAGIO: posément.

ANDANTE: allant, ni trop lent, ni trop vite.

ANDANTINO: un peu moins lent qu'Andante.

ALLEGRETTO: avec une certaine vivacité gracieuse et modérée.

ALLEGRO: vif et animé.

PRESTO: rapide.

PRESTISSIMO: avec une rapidité impétueuse.

TEMPO DI MARCIA: temps de marche.

CON MOTO: avec mouvement.

RITARDANDO ou RALLENTANDO: en retardant et ralentissant le mouvement.

RITENUTO: retenu.

ACCELERANDO: en accélérant.

AD LIBITUM ou A PIACERE: à la volonté de l'exécutant.

A TEMPO: au premier mouvement etc. etc.

OGÓLNE PRAWIDŁA GRANIA NA FORTEPIANIE

1. O ułożeniu ciała i rąk.

Fortepianista powinien siedzieć na krześle zastosowaném do jego wzrostu, i tak wysokiém, aby ręce zbliżały się poziomo do klawiatury.

Powinien się umieścić w samym środku przed instrumentem, w odległości takiéj, aby jego palce mogły swobodnie biegać po wszystkich klawiszach, bez żadnych trudności i bez potrzeby poruszań ciała dla ułatwienia gry. Owe częste poruszenia są wielką wadą, są przeszkodą do czystości wykonania, wdzięku grającego, dla tego też uczeń zawczasu wystrzegać się ich powinien. Niech zaraz przy najpierwszych ćwiczeniach, jego ciało zostaje nieruchome bez zbytniéj sztywności; twarz, nie powinna nigdy przez ściąganie, wykrzywianie, zaciskanie warg etc. okazywać trudności napotykanych przez palce.

Ręce lekko zaokrąglone, powinny mieć nad klawiaturą położenie spokojne i naturalne; palce, ani zbyt ściśnione ani zanadto oddalone od siebie, to jest tak, aby z wszelką pewnością spadały prosto na właściwe klawisze.

2. O palcach.

Zanim uczeń rozpocznie jakiebądź ćwiczenie palców, wypadałoby mu dać poznać całą ważność przywiązaną do wydoskonalenia ich mechanizmu; trzeba go objaśnić, że poruszenia palców powinny być niezależne, przy zupełnéj spokojności dłoni, a tém bardziéj ramion.

Niech uczeń starannie unika nadawania swojéj grze większéj mocy, aniżeli siła naturalna jego palców dozwala; to byłoby sposobem osłabienia ich, nie zaś nadania stopnia pożądanéj sprężystości, jakiéj jeszcze nieposiadają; co więcéj, jego gra byłaby niezgrabną, ciężką, i konwulsyjną. To co się nazywa grą EFFEKTOWĄ, jest tylko dozwolone fortepianistom mającym ręce dostatecznie wzmocnione ćwiczeniami; zanim nabierze takiéj mocy, powinien się ograniczyć na grze prostéj, równéj i nie wiele cieniowanéj.

3. O palcowaniu.

Gdyby fortepian miał tylko dziesięć klawiszów, każdy palec miałby osobny, odpowiedni sobie klawisz, nad którym ciągle pozostając, mógłby uderzać weń z szybkością i bez obawy pomyłki. Ale ponieważ tak nie jest, trzeba koniecznie aby jedne i te same palce, służyły do wydawania wielkiéj liczby rozmaitych nut, aby często zmieniały pozycyę, i aby szybkość rąk z jaką przebiegają po całéj klawiaturze, pokonała trudność pochodzącą z wielkich odległości. Ale łatwém jest do zrozumienia, że im naturalniéj palce po sobie następować będą, im będą

Règles générales pour toucher du Piano.

1. De la Position du Corps et des Mains.

Le Pianiste doit s'asseoir sur un siège approprié à sa taille, et assez élevé pour que ses bras s'approchent horizontalement du clavier.

Il se placera au milieu de l'instrument, et à une distance telle que ses doigts puissent courir sur toutes les touches, sans éprouver aucune gène, et sans l'obliger á déranger son corps pour la facilité du jeu. Ces mouvements continuels sont un grand défaut, qui nuit à la pureté de l'exécution, à la grâce du maintien, et dont il importe, que l'élève cherche a se garantir de bonne heure. Dès ses premières études, que son corps soit immobile, sans roideur, et que son visage n'exprime jamais par des contorsions ou des signes de lèvres les difficultés, que ses doigts peuvent rencontrer.

Il faut que la main, légèrement arrondie, ait sur le clavier une position tranquille et naturelle; que ses doigts ne soient ni collés entre eux, ni trop écartés, de façon à tomber juste sur les touches.

2. Des Doigts.

Avant d'exercer d'aucune manière les doigts de l'élève. il conviendrait de lui faire sentir la grande importance qu'il faut attacher à leur mécanisme; lui enseigner que leurs mouvements doivent être indépendans, ne jamais venir du poignet et à plus forte raison des bras. C'est le seul moyen d'acquérir de la légèreté, du moëlleux, un son agréable sans dureté ni sécheresse.

Que l'élève évite avec soin de mettre dans son jeu plus de force que ses doigts ne le lui permettent: ce serait le moyen de les affaiblir et non de leur donner le degré de vigueur, qui peut leur manquer encore; son exécution serait, de plus, lourde, pesante et convulsive: Ce qu'on nomme un jeu à effet, est permis seulement au pianiste, dont les mains ont été suffisamment fortifiées par l'étude; jusque là, il doit se borner à un jeu simple, uni et peu nuancé.

3. Du Doigter.

Si le Piano n'avait que dix touches, chaque doigt aurait nécessairement la sienne propre, sur laquelle il resterait suspendu pour la frapper avec rapidité et sans crainte d'erreur. Comme il n'en est point ainsi, il faut nécessairement que les mêmes doigts servent à rendre un grand nombre de notes différentes, qu'ils soient souvent déplacés, et que la promptitude des mains, pour les porter sur toute l'étendue du clavier, rémédie, à la longueur des distances. Mais il est facile de comprendre que plus les doigts se succéderont naturellement l'un à l'autre, plus

rzadsze i więcéj stopniowane poruszenia reki, tem mniej trudności przedstawi wykonanie jakiéj bądź sztuki muzycznéj. Na téj to zasadzie polegają wszystkie systemy palcowania; najlepszy będzie ten, który nie odbiegając od powyższéj zasady, ułatwi o ile możności przebieg palców, i okaże się najdogodniejszym dla rąk. Dobre palcowanie dodaje wdzięku, i jest przyjemném dla rąk fortepianisty, podnieca ono poniekąd uczucie i żądzę doskonałości

Jest pewna liczba passażów, które ulegać muszą ścisłym prawidłom, naprzykład: gammy majorowe i minorowe etc.; ale w większéj ilości innych, trzeba uważać na charakter sztuki jaką się ma pod ręką. Passaż silny, wymaga niekiedy palcowania nieregularnego, ze względu na pierwszeństwo, jakiego ustąpić wypada palcom silniejszym przed słabszemi. Toż samo dzieje sie w muzyce poważnéj trzy lub cztero głosowéj, w muzyce bogatéj w modulacye; rozmaite wartości nut, które wypada wykonywać jedną i tą samą ręką nie zawsze pozwalają układać i poruszać palce według ich naturalnego następstwa.

Jednakże teorye tego rodzaju, mniéj lub wiecéj jasne. nie będą dostatecznemi aby doprowadzić ucznia, do wykształcenia dobrego palcowania, łączącego rozmaite przymioty o których mówię. W tym względzie. dobre. przykłady będą dla niego daleko pożyteczniejszemi od ogólowych reguł, których zastosowanie przychodziłoby mu często z wielką trudnością. Sprobowałem więc podać uczniowi takie przykłady notując jak najstaranniéj palcowanie wszystkich sztuk i ćwiczeń zawartych w mojéj szkole. Nauczyciel, powinien prócz tego, wypisać uczniowi palcowanie na wszystkich nutach, jakie mu daje do grania, oraz wystrzegać się podawania mu sztuk, nie pisanych pierwiastkowo na fortepian: Symfonie, uwertury, kwarteta etc. układane na fortepian, wymagają często bardzo mozolnego palcowania, mogącego nawet zaszkodzić niewprawnéj ręce początkujących.

4. O takcie.

Takt jest duszą muzyki; bez niego, najszacowniejsze, najrzadsze przymioty, zarówno udzielone przez naturę, jako i nabyte pracą, stają się zupełnie bezużytecznemi.

Dla tego też, trzeba nieustannie napominać ucznia, aby się jak najściśléj stosował do taktu; témbardziéj, że wielu fortepianistom, i bardzo często słusznie, zarzucają nieudolność w téj ważnéj części sztuki.

Takt wspiera fortepianistę w trudnych passażach, umacnia palce w sposób dający się uczuć, i nadaje pewność, koniecznie potrzebną do dobrego wykonania.

les mouvemens de la main seront rares et gradués, moins l'exécution d'un morceau présentera de difficultés. C'est sur ce principe que sont établis tous les systèmes du doigter. Le meilleur sera donc celui qui, en y restant fidèle, facilitera le mieux le passage et se présentera le plus agréablement aux mains. Un bon doigter charme et flatte les doigts du pianiste, il inspire en quelque sorte le sentiment et le désir de la perfection.

Il est un certain nombre de passages qui sont soumis à un calcul rigoureux, par exemple: le gammes majeures et mineures etc.; mais dans un plus grand nombre d'autres, on est obligé d'avoir égard au caractère du morceau. Un passage vigoureux exige quelquefois un doigter irrégulier, par la préférence qu'il faut accorder aux doigts forts sur les doigts faibles. Il en est de même de la musique sévère, à trois ou quatre parties, de la musique riche en modulations; les valeurs diverses dont est chargée une seule main, ne permettent pas toujours de placer et de faire mouvoir les doigts dans leur succession la plus naturelle.

Mais ce n'est point par des théories de ce genre, plus ou moins développées que l'élève pourra se former un doigter réunissant les diverses qualités dont je viens de parler. En cette manière, de bons exemples lui seront plus utiles que des règles générales dont il aurait peine souvent a faire l'application. J'ai essayé de lui donner ces exemples en notant soigneusement le doigter de tous les morceaux ou exercices de ma méthode. Qu' il fasse doigter également par son professeur toute la musique qu'il aura à jouer dans ses études, et qu'il s'interdise celle qui n'aurait pas été écrite, dans son origine, pour le piano. Les symphonies, ouvertures, quatuors etc. arrangés, exigent des doigters pénibles, capables de nuire à une main novice.

4. De la Mesure.

La mesure est l'âme de la musique; sans elle, les qualités les plus précieuses et les plus rares, celles que donne la nature comme celles que l'étude seule fait acquérir, demeurent absolument inutiles.

Aussi, ne saurait-on trop recommander aux jeunes élèves de s'y asservir avec scrupule; d'autant plus que l'on reproche à la plupart des pianistes, et trop souvent avec raison, de posséder fort peu cette partie essentielle de l'art.

La mesure soutient le pianiste dans les passages difficiles, fortifie les doigts d'une manière sensible, et donne seul l'assurance nécessaire à une bonne exécution.

RADA, CO DO SPOSOBU PORZADNEGO POSTEPOWANIA W NAUCE.

Uczeń, pragnący czynić rzeczywiste postępy w grze fortepianowéj, powinien poświęcić przynajmniéj trzy godziny dziennie, jak najsumienniejszéj pracy. Nie wymagam aby te trzy godziny następowały po sobie; przeciwnie, lepiéj aby były rozłożone na cały ciąg dnia, tak aby między jedną a drugą, zyskać przestanek wystarczający na wypoczynek palców i rozerwanie umysłu. Praca bezustanna, prawie zawsze kończy się stratą powabu, zajęcia, wstrętem i zniechęceniem.

Piérwsza godzina powinna być poświęconą ćwiczeniom pięciu palców i gammom, dwie następne można poświęcić sztukom muzycznym, jakie nauczyciel stosownie do usposobienia ucznia wybierze.

Oddając się tym wszystkim ćwiczeniom, początkujący fortepianista powinien zachowywać jak najściśléj takt, o którego całéj ważności mówiłem wyżéj. Ażeby każdéj nucie nadać właściwą jéj wartość, trzeba aby uczeń zaraz od samych początków, rachował każdy takt głośno i równo. Fortepianiści niekiedy niewłaściwie przyśpieszają powolny ruch, dla tego że ich instrument nie posiada przymiotu przeciągania długiego dźwięku; powinni się oni wystrzegać błędu, mogącego pociągnąć za sobą najgorsze skutki, i nie puszczać nigdy klawisza przed upływem wartości nuty, chociażby nawet dźwięku od dawna słychać nie było. Szczególniéj w muzyce kilkogłosowej, gdzie, jak powiedziałem wyżéj, jedna i ta sama ręka musi grać nuty różnéj wartości, wystrzegać się należy wszelkich uchybień w takcie.

Wszakże unikając tego błędu, nie trzeba wpadać w drugi, przeciwny, i pozostawiać palec na klawiszu dłużéj niż potrzeba, kiedy tymczasem inne uderzają nuty następujące. W tym celu, zalecam pracować starannie nad pierwszemi ćwiczeniami pięciu palców, umieszczonemi na początku niniejszéj szkoły.

W passażach namiętnych, w crescendo, w miejscach żywych, a zwłaszcza przy końcu gammy lub ustępu, uczeń zazwyczaj wpada w prędsze tempo. Ten błąd nietylko osłabia ręce, ale pociąga częste przerwy, upokarzające wykonanie, a sprawiające przykre wrażenie na słuchaczach. Można się ustrzedz tego błędu, wstrzymując nieco palce w tego rodzaju passażach.

Sztuka nowa dana uczniowi, powinna być zawsze wykonywaną w ruchu umiarkowanym, aby mógł ściśle trzymać się taktu, i uważać dobrze na rozmaite znaki przypadkowe lub dodatkowe, które służą do oznaczenia wybitności albo miary, jak np. nuty oderwane, ostre, łączone czyli przelewane, ton mocny czyli Forte, słaby czyli piano, wzmacniany (rinforzando), zwalniany i słabnący (diminuendo) etc.

Aby otrzymać zupełną równość i wyborną zgodność w passażach wykonywanych obiema rękami, trzeba je często powtarzać każdą ręką z osobna, zwłaszcza lewą która jest słabsza.

Conseils sur la manière de bien etudier.

L'élève qui voudra faire de véritables progrès sur le piano, devra consacrer au moins trois heures par jour à une étude consciencieuse. Je n'exige pas que ces trois heures soient consécutives; il est mieux, au contraire, qu'elles soient distribuées dans les diverses parties de la journée, que l'on mette autant que possible, entre les exercices, un intervalle suffisant pour reposer les doigts et distraire l'esprit. Un travail sans interruption finit, presque toujours, par perdre son intérêt, rebuter les mains, et décourager.

La première heure doit appartenir aux exercices pour les cinq doigts et aux gammes; on pourra employer les deux autres heures aux morceaux de musique, que le professeur aura choisis suivant la force de l'élève.

En se livrant à ces études, le jeune pianiste n'oubliera jamais d'observer fidèlement la mesure dont je lui ai déjà fait connaître l'extrême importance. Pour donner à chaque note la juste valeur qui lui appartient, il est nécessaire que, dès le principe, il compte chaque temps tout haut et bien également. Les pianistes sont quelquefois entraînés à presser dans les mouvements lents, par l'insuffisance de leur instrument à soutenir les longues valeurs; mais ils doivent se tenir en garde contre une habitude, qui aurait les plus funestes conséquences, en ne quittant la touche que lorsque la valeur de la note est expirée, quand même le son aurait cessé depuis longtemps de se faire entendre. C'est surtout dans la musique à plusieurs parties, où, comme je l'ai dit plus haut, la même main est chargée de valeurs diverses, qu'il est essentiel de se conformer à cette règle.

Pour éviter ce défaut, il ne faudrait pas tomber dans l'excès opposé, et laisser le doigt sur la touche plus qu'il n'est nécessaire, tandis que les autres frappent les notes suivantes. Je recommande, à cet effet, de travailler avec le plus grand soin les premières études pour les cinq doigts qui sont placées au commencement de cette méthode.

Dans les passages agités, les Crescendos, à la fin d'une gamme, d'un trait rapide, et généralement même à la fin des phrases, l'élève est toujours porté à presser le mouvement. Ce genre de faute non seulement affaiblit les mains, mais encore occasionne une multitude d'interruptions, qui humilient l'exécutant et font éprouver aux auditeurs le sentiment le plus pénible. On se garantira en ayant soin de retenir toujours un peu les doigts dans ces sortes de passage.

Un morceau nouveau pour l'élève doit toujours être étudié dans un mouvement modéré, afin qu'il puisse suivre sévèrement la mesure, et bien remarquer les divers signes accidentels ou accessoires qui servent à indiquer les articulations ou les mesures, comme les Détaché, les Piqué, les Coulé, les Forte, les Piano, les Rinforzando, les Diminuendo etc.

Pour obtenir une grande égalité et un parfait ensemble dans les passages qui demandent le concours de deux mains, il est nécessaire de les exercer souvent séparément, la main gauche surtout qui est la plus faible.

Wielu młodych fortepjanistów, wyobrażają sobie, że przyśpiesza postęp w nauce, wybierając sztuki przechodzące trudnością ich siły; mylą się oni bardzo, gdyż tym sposobem, w niedługim czasie utracają wszelkie dobre przymioty nabyte poprzednio, osłabiają i psują sobie ręce, a naostatek niszczą w sobie całe poczucie dobrego wykonania. Wybieraj zawsze sztuki podług zdolności twoich; nie ufaj muzyce modnej, gdzie są nagromadzone trudności z przesadą dziecinną; wreszcie przejmij się tą istotną prawdą, że dochodzimy prędzéj do celu postępując zwolna i roztropnie, aniżeli pędząc bez umiarkowania i co chwilę przerywając swój bieg upadkiem wynikłym z nieostrożności.

Nie mówię ja przez to, że trzeba pracować bardzo bojaźliwie ucząc się z osobna każdego ustępu. Owszem, wymagam pewnéj śmiałości tak w nauce jak i w wykonaniu, i radzę aby o ile można najmniéj rozdzielać na cząstki wypracowywaną sztukę.

Jednakże ta ostatnia zasada podlega licznym wyjatkom, do których trzeba się umieć zastosować. Sztuki bardzo łatwe na pozór, przedstawiają często pewien rodzaj szczególnych trudności, bądź w palcowaniu, bądź w takcie. Otóż nad takiemi trudnemi ustępami, uczeń powinien pracować z usilniéjszą starannością, a nawet starać się aby mu utkwiły w pamięci; gdyż częstém powtarzaniem tego co na pierwszy rzut oka poznał z łatwością, nie uczyni postępu, i nie nabędzie równości w wykonaniu jednego dzieła.

Przed nabyciem pewnéj doskonałości na swoim instrumencie, nie trzeba przyzwyczajać się grać na pamięć; późniéj, można będzie z korzyścią odstąpić od téj zasady.

Aby odegrać sztukę zrozumiale dla swoich słuchaczy, wykonawca powinien pierwéj sam dobrze ją zrozumieć, uchwycić jéj charakter, przejąć się myślami Autora i nadać im właściwą wyrazistość. Nie trzeba iść za zdaniem niektórych osób, że uczucie zasadza się na grze namiętnéj i mdlejącéj, w któréj oczy, łokcie i całe ciało przyjmują udział. Nic tak nie utrudza i nie rozśmiesza słuchaczy, jak ten nieznośny sposób mimicznego wyrażania uczuć. Grać z expressyą, jest to nadać każdemu ustępowi właściwą barwę; a ponieważ ta barwa może być kolejno lekką, ponurą, ożywiona, bladą, jednostajną, żywą i porywającą, a niekiedy twardą i surową, zatem wykonanie powinno umiejętnie odbijać te wszystkie odcienia.

Aby uwydatnić słodką i rzewną melodję, kompozytor może uznać stosowném wprowadzenie do niéj, za pomocą przejść czyli akordów ostrych, cierpkich, i śpiewów prawie dzikich; aby podwyższyć blask idei świetnéj, może ją oprawić w ramę prostą i nieozdobną; jedno uchybienie w podobnych dziełach, zniszczy całą ich piękność i uczyni trudnemi do pojęcia, a nawet nieznośnémi dla tych, którzy je poprzednio uwielbiali.

Bien desjeunes pianistes s'imaginent hâter leurs progrès en faisant choix de morceaux au-dessus de leur force; ils se trompent grossièrement, car ils perdent par là, en peu d'instants, les bonnes habitudes précédemment prises, s'énervent et se faussent la main, et finissent même par détruire en eux tout sentiment de la bonne exécution. Choisissez toujours vos morceaux d'après vos capacités; méfiez-vous de la musique à la mode, où l'on entasse les difficultés avec une affectation puérile; et pénétrez-vous de la vérité que l'on arrive plus vite au but par une marche sage et soutenue, que par une course désordonnée et interrompue par des chutes fréquentes.

Ce n'est pas à dire, qu'il faille travailler trop timidement, et pour plus de sureté, phrase par phrase. Je veux de la franchise dans l'étude comme dans l'exécution, et je conseille de détailler le moins possible les morceaux que l'on prépare.

Cette dernière règle a néanmoins de nombreuses exceptions auxquelles il faut savoir se soumettre: Ainsi, les morceaux les plus faciles en apparence présentent souvent quelque genre particulier de difficulté soit pour le doigter, soit pour la mesure. Ce sont ces passages, que l'élève doit travailler avec le plus de soin, et chercher même à graver dans sa mémoire; car ce n'est pas en étudiant à plusieurs reprises ce qu'ils ont trouvé aisé au premier coup d'oeil, qu'ils pourront faire des progrès, et mettre de l'égalité dans l'exécution d'un même ouvrage.

Avant d'avoir acquis une certaine force sur l'instrument, il ne faut pas s'habituer à jouer par coeur, plus tard, on pourra s'ecarter de cette defénse avec avantage.

Pour faire comprendre un morceau de musique à ses auditeurs, l'exécutant a besoin de bien le comprendre lui même, d'en saisir le caractère, de se pénétrer des motifs de l'auteur, et de lui donner l'expression convenable. Mais il ne faut pas croire, avec certaines personnes, que le mot expression ne désigne qu'un jeu passionné et langoureux, où les yeux, les coudes, et tout le corps lui même doivent nécessairement jouer un rôle. Il n'est rien de plus fatigant et de plus ridicule que cette manie de vouloir toujours faire du sentiment. Jouer avec expression n'est autre chose que donner à chaque passage la couleur qui lui est propre; et comme cette couleur peut être, tour-à-tour, légère, sombre, animée, pâle, uniforme, vive et saisissante, quelquefois même dure et pleine de crudité, l'exécution doit refleter avec intelligence des nuances diverses.

Afin de faire ressortir une douce et tendre mélodie, le compositeur peut juger à propos de l'amener par des accords âpres et des chants presque sauvages; pour rehausser l'éclat d'une idée brillante, il l'enchâssera dans un cadre simple et nu; un seul contre-sens dans des oeuvres pareilles, en détruira les plus grandes beautés et les rendra méconnaissables à ceux même qui les auront le plus admirées.

PRZESTROGA KONIECZNA.

Przed zaczęciem jakiéjbądź sztuki muzycznéj, wykonawca powinien koniecznie zadać sobie trzy następujące pytania:

1. Z jakiego tonu mam grać; to jest: ile jest przy kluczu krzyżykow lub bemolów?

2. W jakim takcie jest ta sztuka?

3. Jaki ma ruch, czyli tempo?

ĆWICZENIA PIĘCIU PALCÓW W ODLEGŁOŚCI PIĘCIU PO SOBIE NASTĘPUJĄCYCH TONÓW.

Ćwiczenia pięciu po sobie następujących tonow, przy których tylko palce są w ruchu, a ręka niezmienia położenia, zowią się ćwiczeniami z ręką nieruchomą.

Podług najlepszych współczesnych nauczycieli, ćwiczenia te, są najpewniéjszym środkiem wprawy palców w rozmaity ruch, wyrobienia biegłości i pięknego mechanizmu.

Jednakże, aby osiągnąć z nich jak największe korzyści, trzeba koniecznie uważać za obowiązek, sumienną i uporczywą nad niemi pracę. Najpierw te wszystkie tony powinny być uderzane równo, powoli, bez żadnego poruszenia rąk i ramion; następnie, w miarę jak palce nabywać będą siły i wprawy, trzeba przyspieszać ruch i powiększać siłę stopniowo, oraz każde ćwiczenie wzmacniać ku środkowi a lżéj wykonywać ku zakończeniu (crescendo i decrescendo) jak wskazuje przykład Nr. 1.

Chcąc zapobiedz naturalnéj skłonności rąk odwracania się ku małemu palcowi (oddalania łokci od siebie) trzeba się zmuszać do kierowania rąk i łokci ku wielkim palcom.

Niemniéj ważném jest, niezostawianie palców na klawiszach dłużéj jak potrzeba; w téj saméj chwili, w któréj następny palec uderza w swój klawisz, poprzedni powinien być odjętym.

Avis essentiel.

Avant de commencer un morceau quelconque de musique, un exécutant ne doit jamais manquer de s'adresser les trois questions suivantes:

1. En quel ton vais-je jouer? c'est-à-dire, combien de Dièzes ou de Bémols y a-t-il à la clef?

2. Quel est le genre de mesure de ce morceau?

3. Quel en est le mouvement?

Exercices des cinq doigts dans l'intervalle des cinq tons.

Les exercices de cinq notes de suite, pour lesquels la main ne change pas de position, se nomment: *exercices à main posée.*

Selon l'opinion des meilleurs maîtres de nos jours. ces exercices sont le plus sûr moyen d'occuper diversement les doigts, d'augmenter leur agilité et d'atteindre à un mécanisme élégant.

Cependant pour en retirer tout le fruit que l'on peut en attendre, il est indispensable de s'imposer le devoir de les étudier consciencieusement et avec persistance. D'abord toutes ces notes doivent être jouées lentement, sans aucun mouvement de la main ni du bras; mais, par la suite et à mesure que les doigts acquièrent de la force et de l'agilité. on doit accélérer le mouvement dans les divers degrés de force et de douceur (crescendo et decrescendo), ainsi que l'indique l'exemple Nr. 1.

Afin de prévenir la disposition naturelle de la main à se tourner vers le petit doigt, il faut s'étudier a la tourner un peu du coté du pouce.

Il n'est pas moins important de ne point laisser les doigts appuyés sur les touches plus long-temps qu'il ne faut; car à l'instant même où un doigt retombe sur sa touche, l'autre doit abandonner la sienne.



Nº 2

Nº 3

Nº 4

Nº 5

Nº 6.

Nº 7

Nº 8.

Nº 9.

Nº 10.

Nº 11.

Nº 12.

Nº 13.

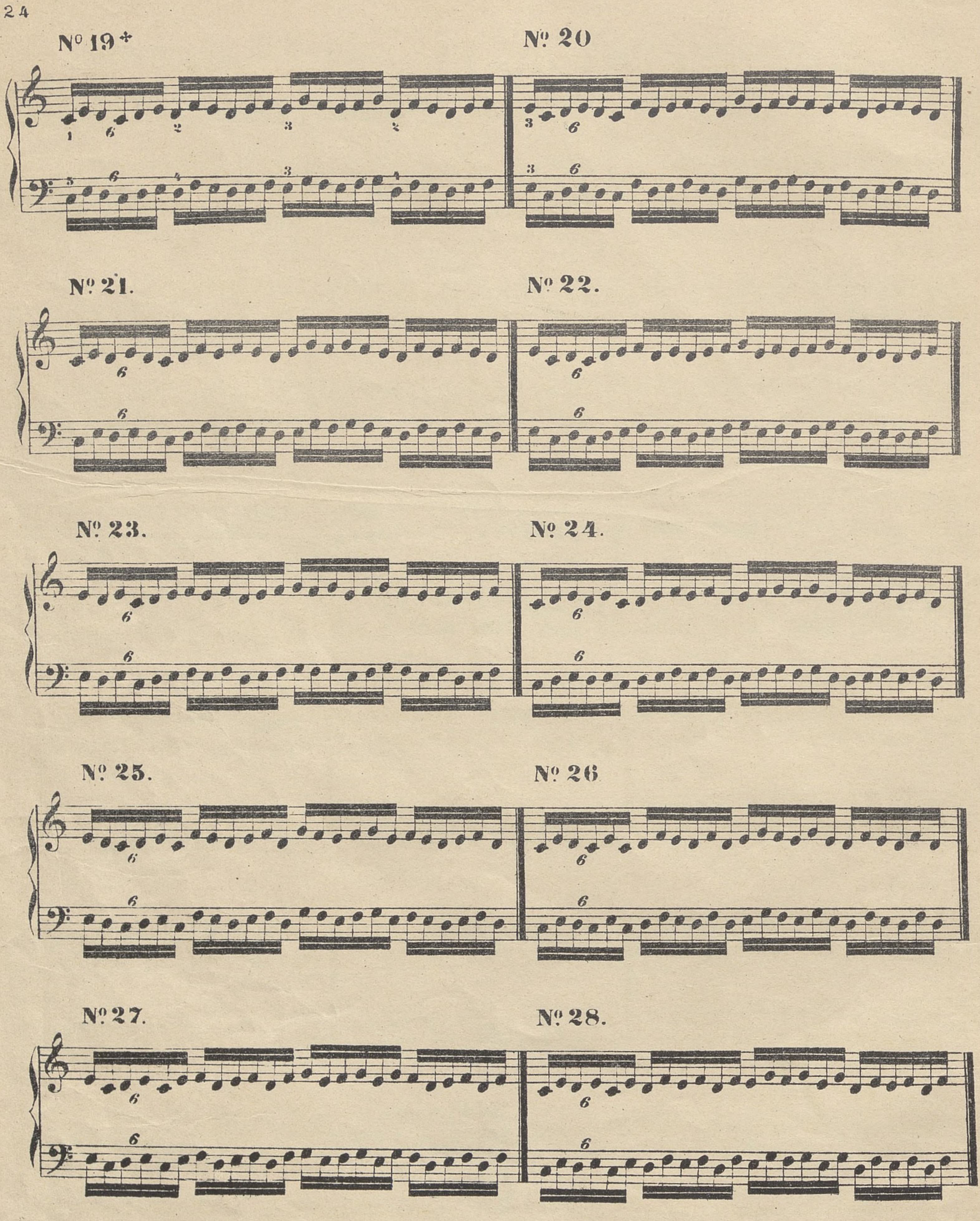
Nº 14.

Nº 15.

Nº 16.

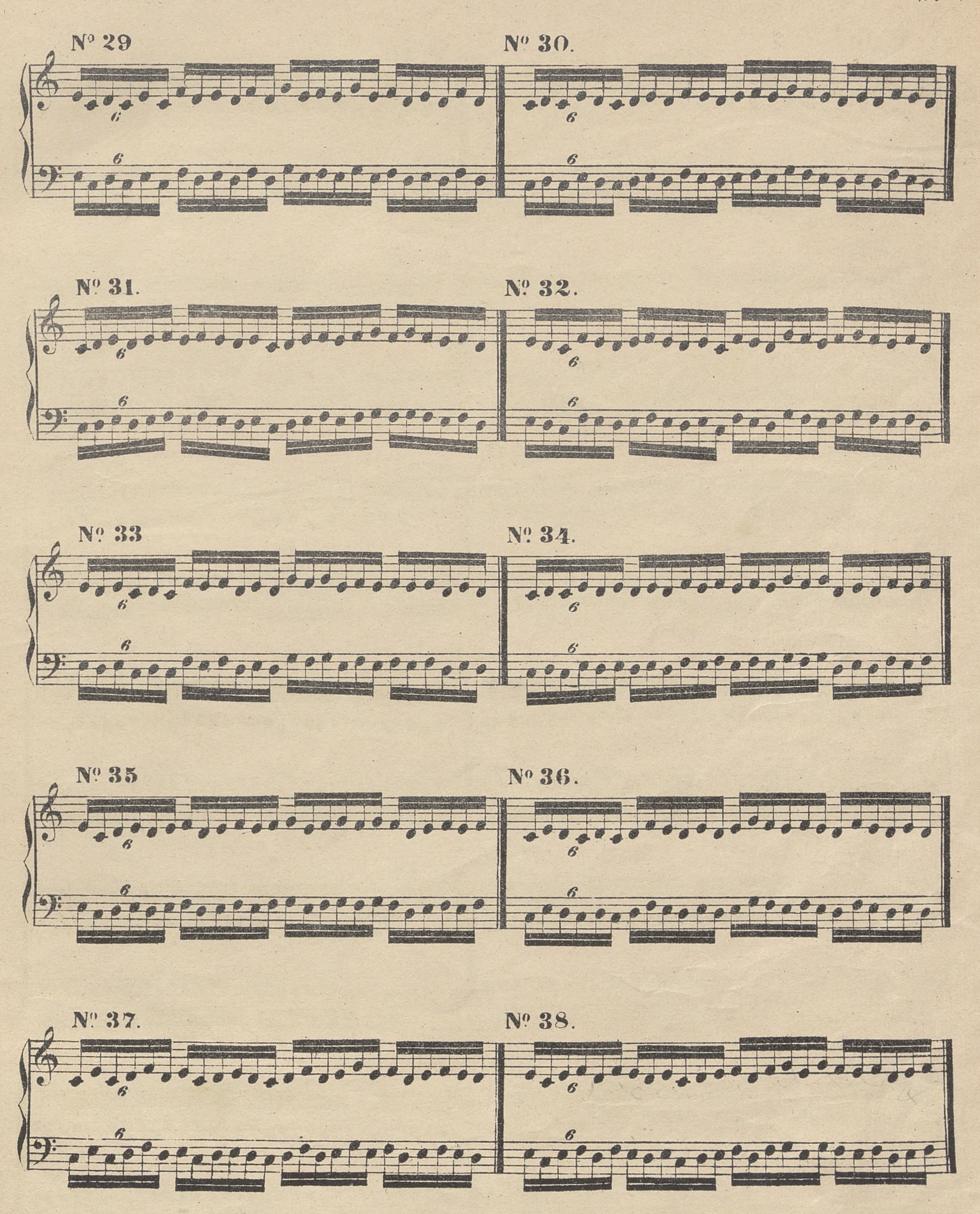
Nº 17.

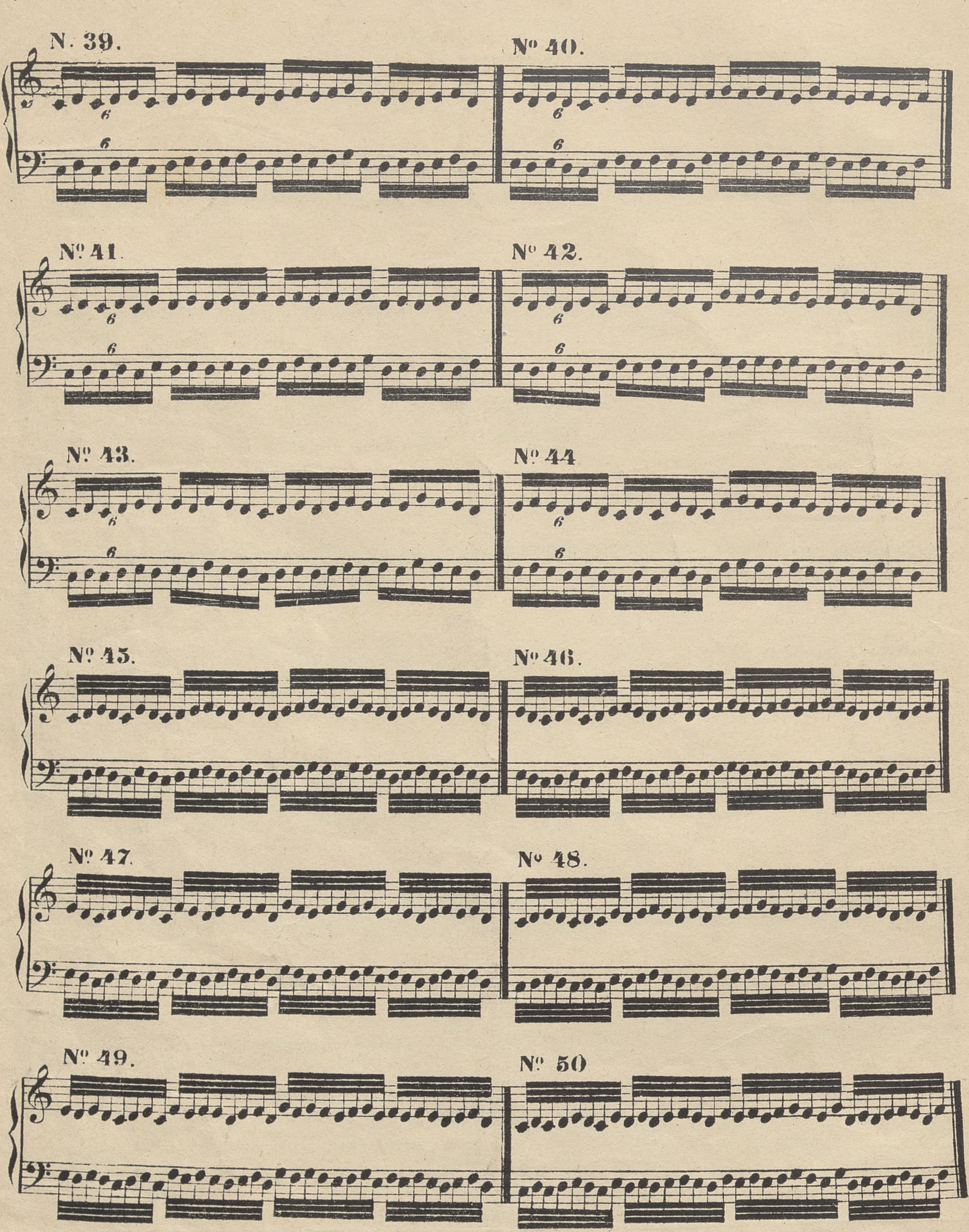
Nº 18.



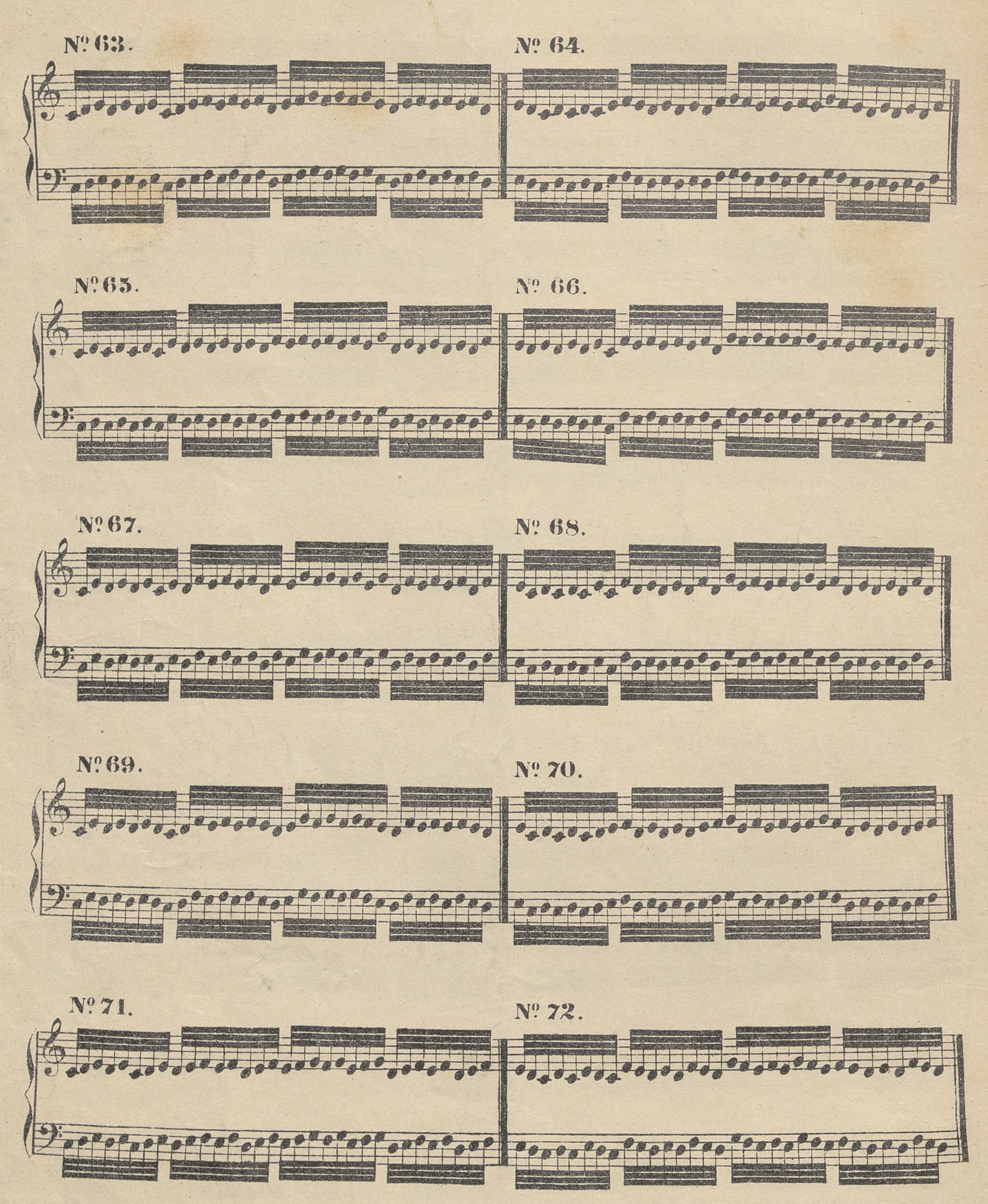
+) Pierwsza nuta każdej sextoli winna być cokolwiek mocniej uderzona.

+) La première note de chaque sextolet doit être marquée un peu plus fort


Nº 29
6
6
Nº 30.
6
6
Nº 31.
6
6
Nº 32.
6
6
Nº 33
6
6
Nº 34.
6
6
Nº 35
6
6
Nº 36.
6
6
Nº 37.
6
6
Nº 38.
6
6


N. 39.
Nº 40.
Nº 41.
Nº 42.
Nº 43.
Nº 44
Nº 45.
Nº 46.
Nº 47.
Nº 48.
Nº 49.
Nº 50


Nº 51.
Nº 52.
Nº 53.
Nº 54.
Nº 55.
Nº 56.
Nº 57.
Nº 58
Nº 59.
Nº 60.
Nº 61.
Nº 62.


Nº 63.
Nº 64.
Nº 65.
Nº 66.
Nº 67.
Nº 68.
Nº 69.
Nº 70.
Nº 71.
Nº 72.

Nauka trylow.

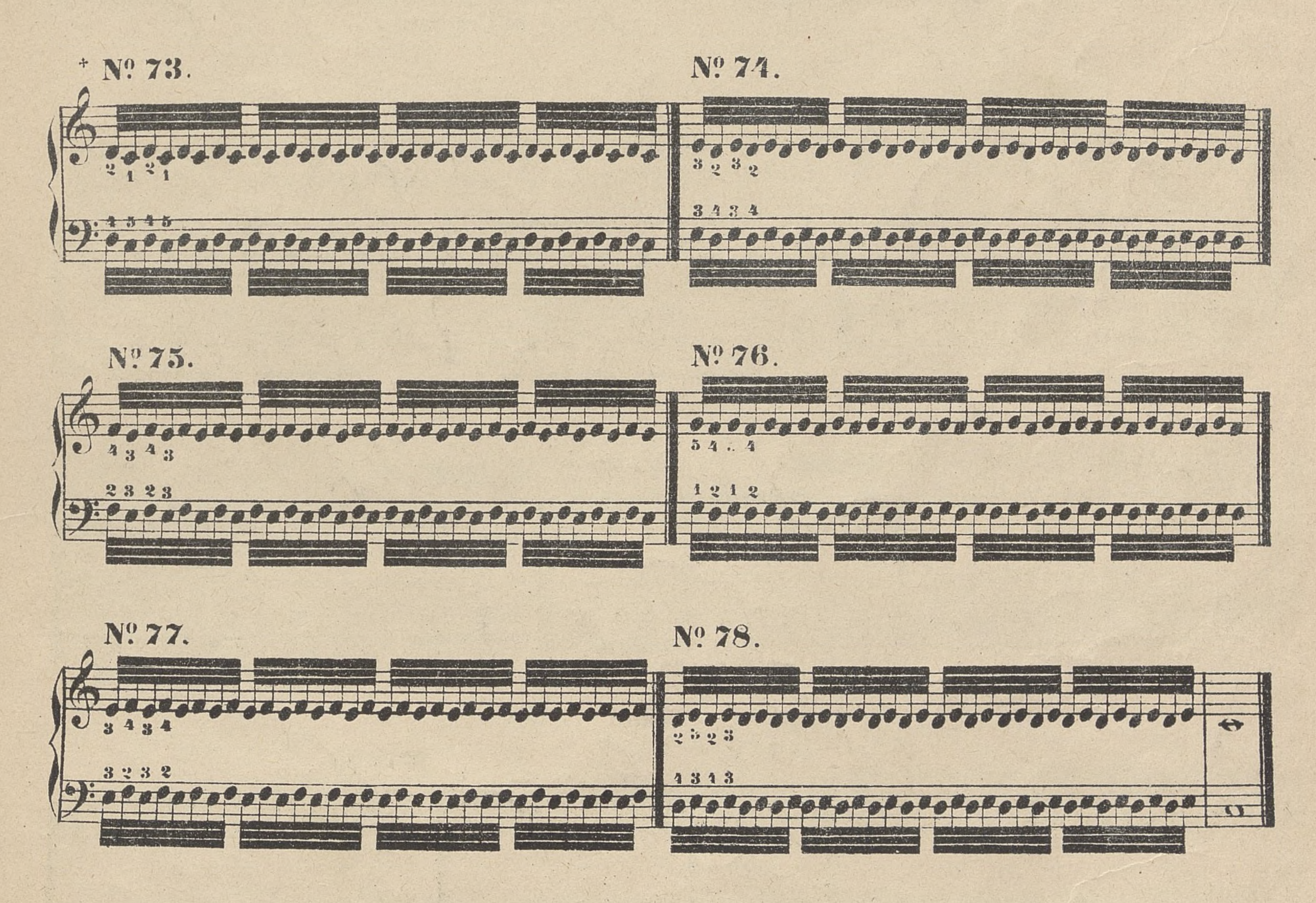
Cwiezenie trylów jest ważnem a nawet koniec nem, bo ta ozdoba, znajduje się prawie we wszystkich utworach muzycznych, prócz tego, wprawiając się w tryl, uczeń nabywa zarazem równośei i pewności uderzenia. Jest więc bardzo korzystnem powtarzanie częste następujących cwiczeń, które z początku trzeba grać bardzo wolno; każdą ręką zosobna, tak, ażeby każdy ton był oddany czysto i wyraźnie.

Najlepsze wykonanie trylu zależy wyłącznie od jak najrowniéjszego ruchu palców ktorych częśei najbliższe ręki a zatem wyższe, powinny być najczynniejszemi; w tych ćwiczeniach, wszelkie poruszenia rąk, będą przeszkodą do dokładnego wykonania.

Étude des Trilles.

L'exercice des Trilles est essentie , indispensable même, car cet ornement musical se trouve dans presque tous les morceaux de musique: puis, en exerçant les trilles, on acquiert à la fois de l'égalité et de la fermeté dans toucher. Il est donc très avantageux pour les élèves de beaucoup jouer les exercices suivants, d abord tres lentement, chaque main separement, et de maniere que chaque ton soit distinetement et purement exprime.

L'exécution parfaite des Trilles depend exclusivement du mouvement parfaitement égal des doigts. dont les phalanges superieures doivent être le plus en activite: dans ces exercices tout mouvement de la main sorait un obstacle à une exécution parfaite.



+) Jest korzystnie grywać często i bez przerwy w rownym ruchu Nº **73** do **78**.

+) Il est avantageux de jouer souvent et sans interruption les numeros **73 - 78**. en ayant soin d'observer une mesure bien egale.

Ćwiczenia niezależności palców jednych od drugich.

Do nauki tych, jako i wszystkich innych ćwiczen tej szkoły, trzeba używać przewodnika rąk wynalezionego przez Kalkbrennera; doświadczenie przekonało, że ten przyrząd jest najpewniéjszym mechanicznym środkiem do nadania rękom wdzięcznego układu a palcom lekkości, zwinności i niezależności.

Trzeba uważać aby w ćwiczeniach od N.º 79 do 107 całe nuty były wytrzymywane niepowtarzając uderzenia; potem, trzeba powtarzać każdy numer ośm lub dziesięć razy, z początku bardzo wolno, i nieprzyspieszać dopóty, dopoki palce nienabędą dosyć czułości i pewności uderzenia, aby przyspieszenie ruchu nie zmniéjszyło dokładności wykonania.

Exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres.

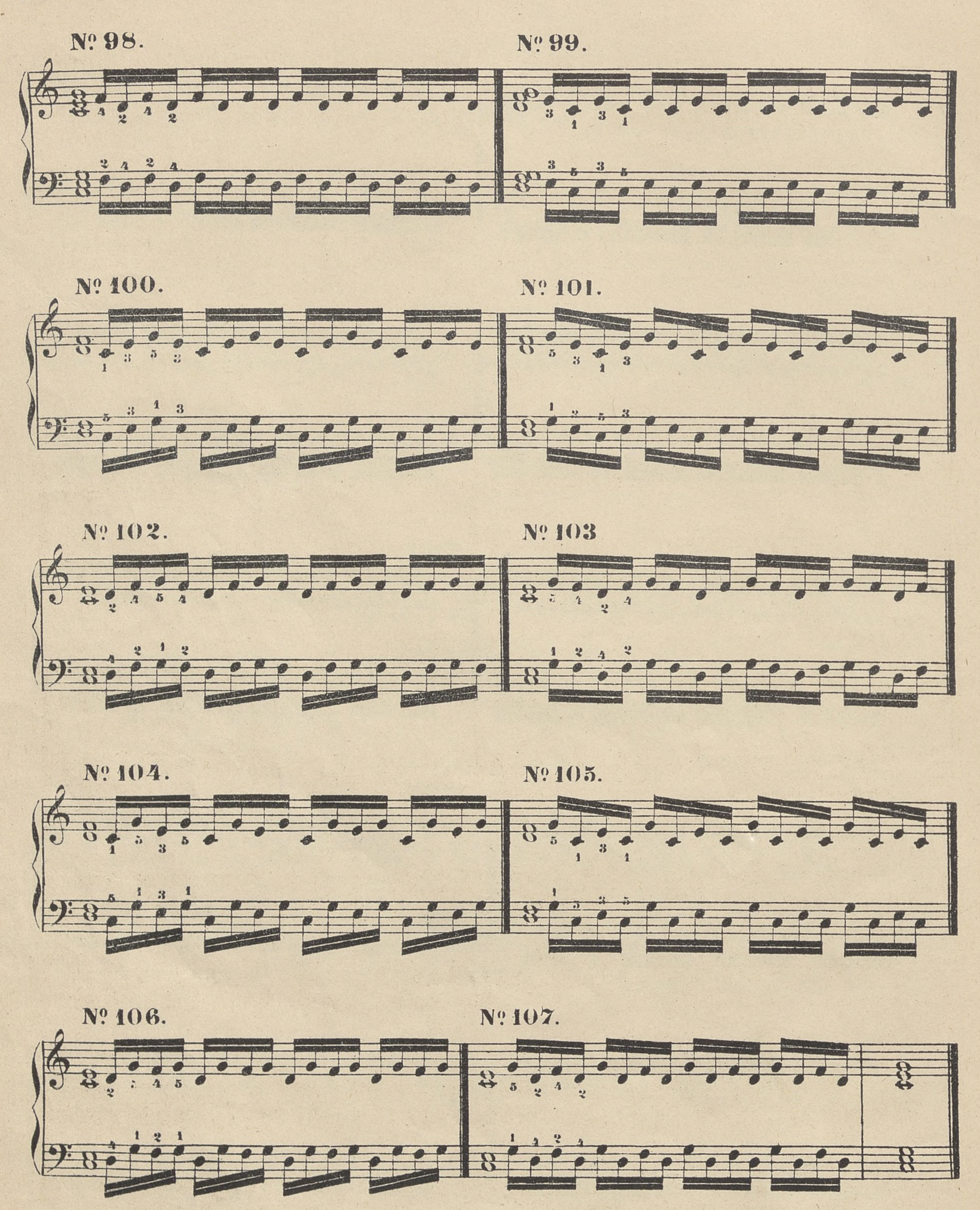
Pour étudier ces exercices, ainsi que tous les autres de cet ouvrage, il faut se servir du Guidemains inventé par Kalkbrenner; car l'expérience a prouvé que cet instrument est le moyen mécanique le plus sur pour donner aux mains la position la plus gracieuse, et aux doigts de la légèreté, de la souplesse et de l'indépendance.

Il faut observer, quand aux exercices N.º 79 à 107 que les rondes doivent être tenues, mais non frappées; puis il faut répéter chaque numéro huit ou dix fois, d'abord très lentement, n'augmentant le degré de vitesse que l'orsqu'on s'apperçoit que les doigts ont acquis, dans le toucher, assez de flexibilité pour permettre d'accélérer le mouvement. sans diminuer la précision de l'exécution.





Nº 88.
Nº 89.
Nº 90.
Nº 91.
Nº 92.
Nº 93.
Nº 94.
Nº 95.
Nº 96.
Nº 97.


Nº 98.
Nº 99.
Nº 100.
Nº 101.
Nº 102.
Nº 103
Nº 104.
Nº 105.
Nº 106.
Nº 107.

Tercje i inne podwojne tony z ręką nieruchomą.

Podwójne tony, a mianowicie tercje, nadają ręce pewność, palcom moc a uderzeniu dokładność.

Trzeba starannie pokonac skłonnosc początkujących uderzania podwójnych tonów kolejno, nie jednocześnie, lub z nierówną siłą, gdyż bez tego, cel zostanie chybionym.

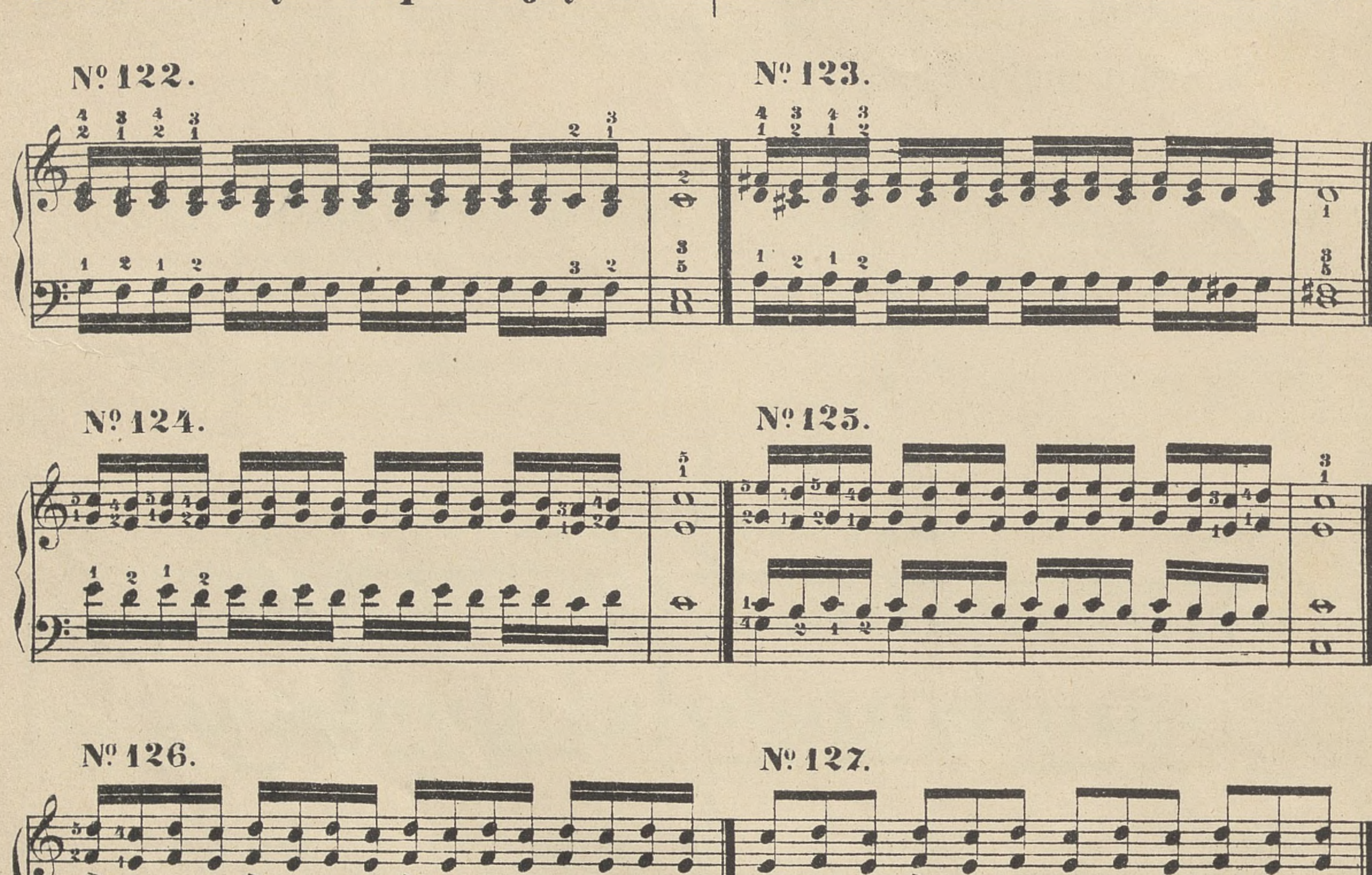
Tierces et autres doubles notes a main posée.

Les doubles notes et particulièrement les tierces sont propres a donner de l'assurance à la main, de la force aux doigts, et de la précision au toucher.

Il faut soigneusement combattre la disposition qu'ont les commençans à arpéger les doubles notes, ou à les frapper avec une force inégale, car sans cela le but serait manque.

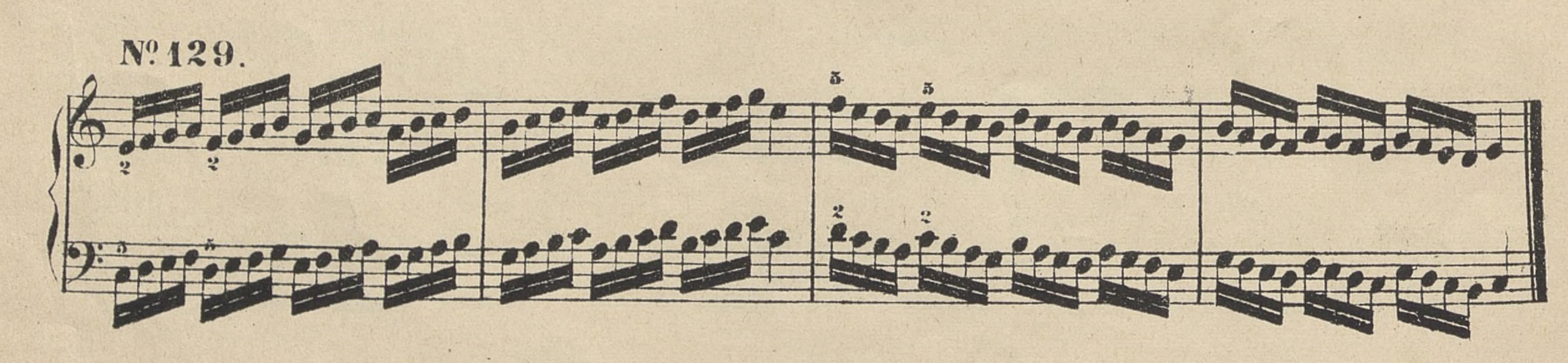


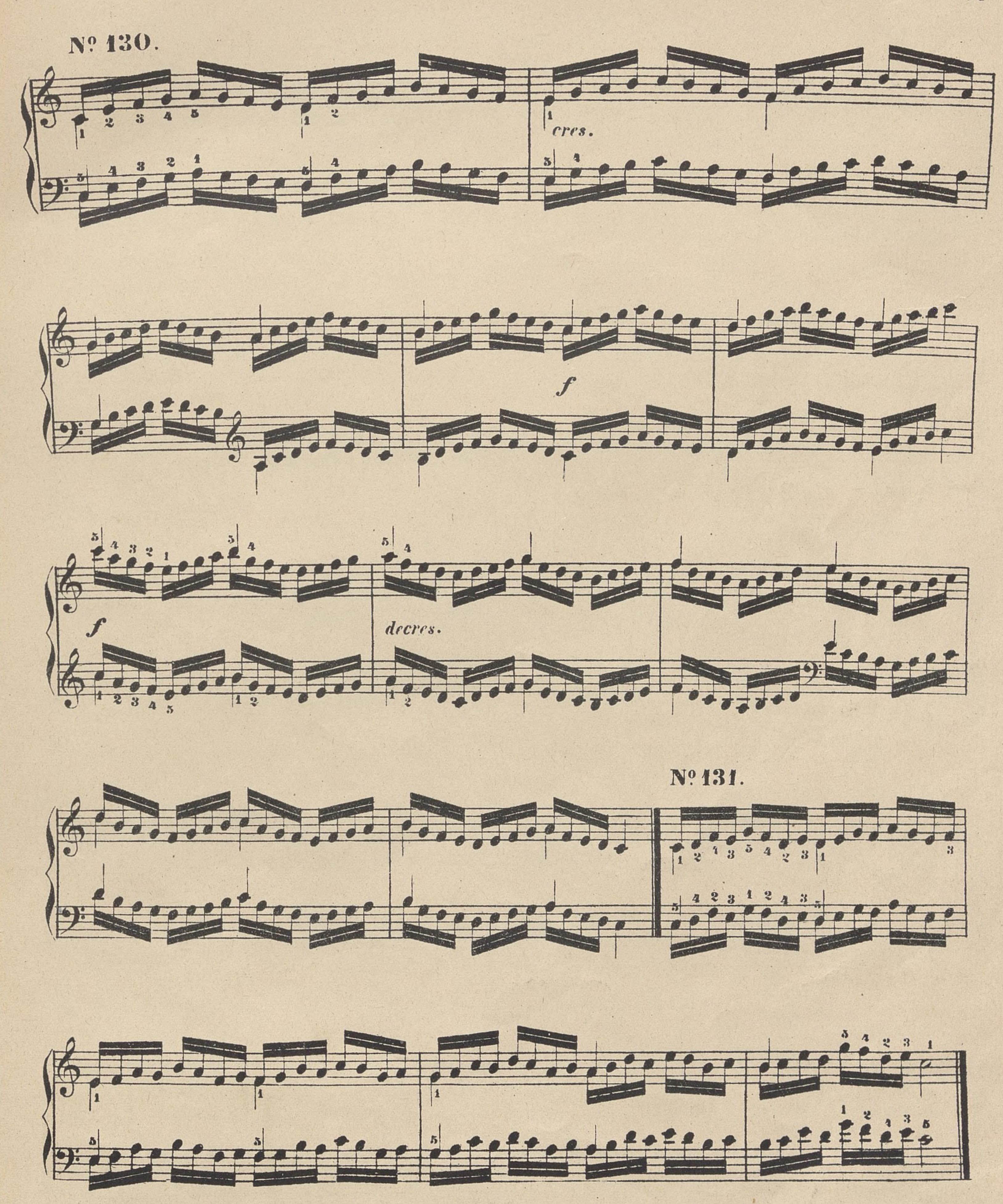
Ćwiczenia trylów podwójnych. | Exercices des Trilles doubles.





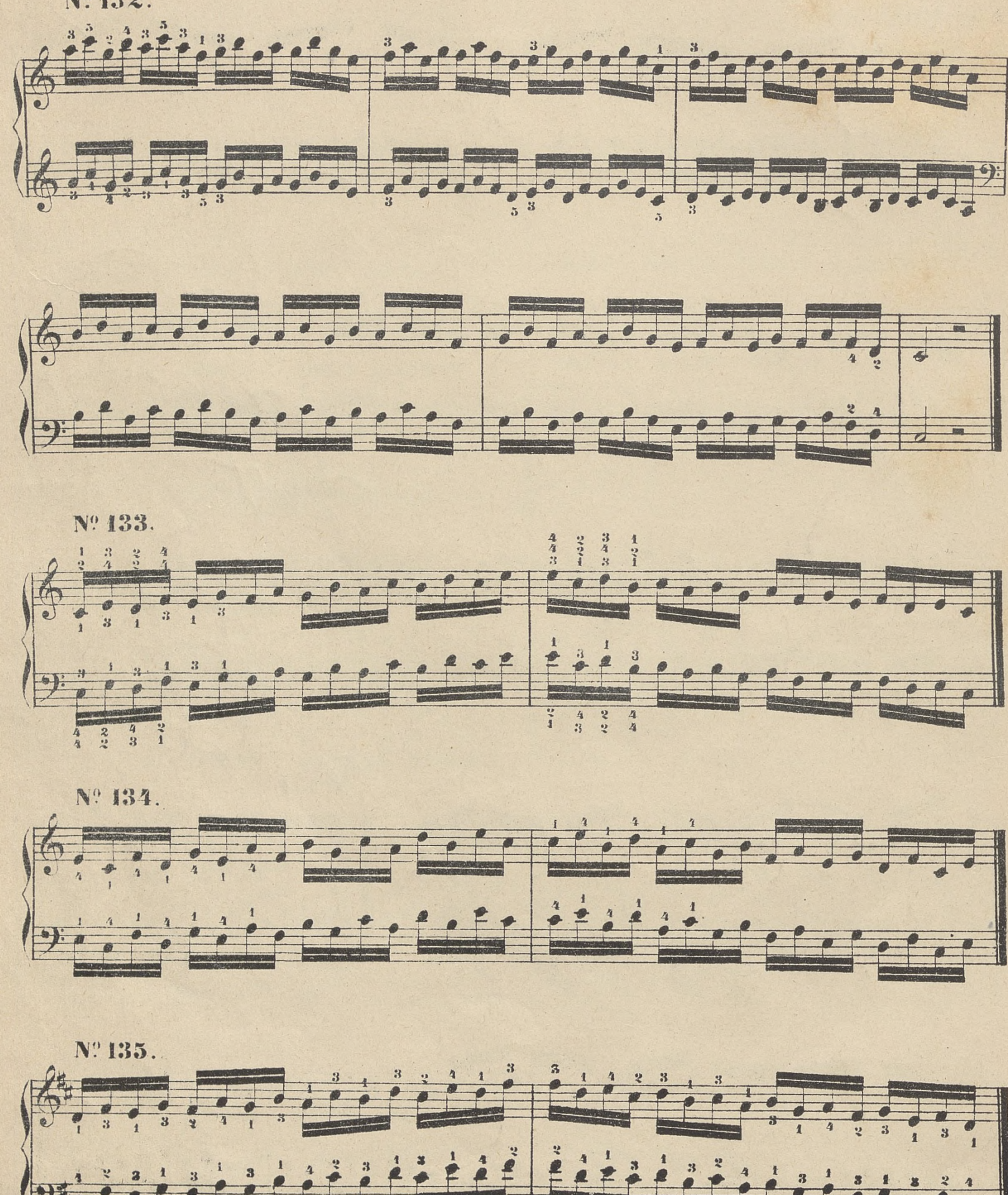






Nº 130.
cres.
f
f
decres.
Nº 131.

Nº 132.

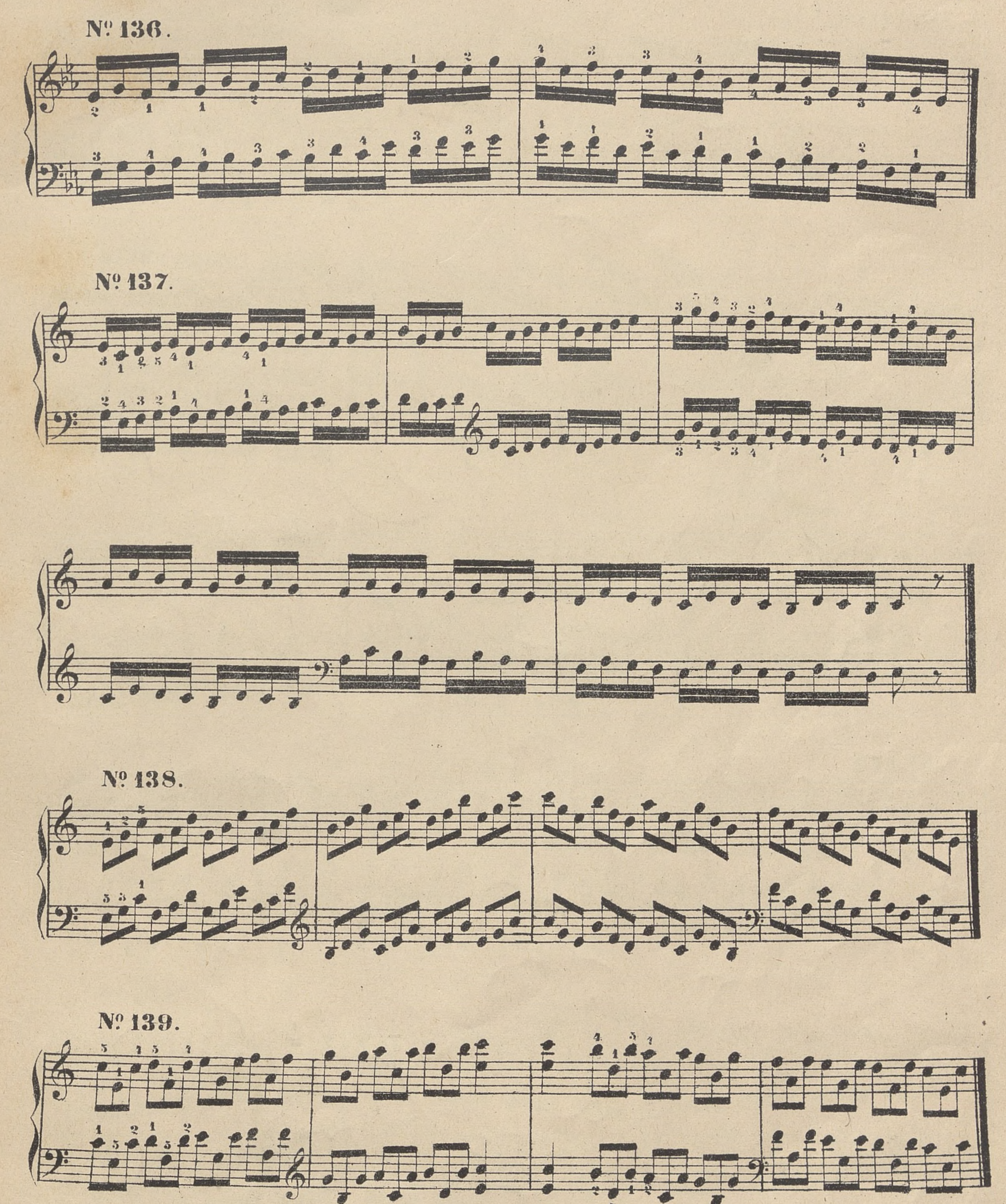


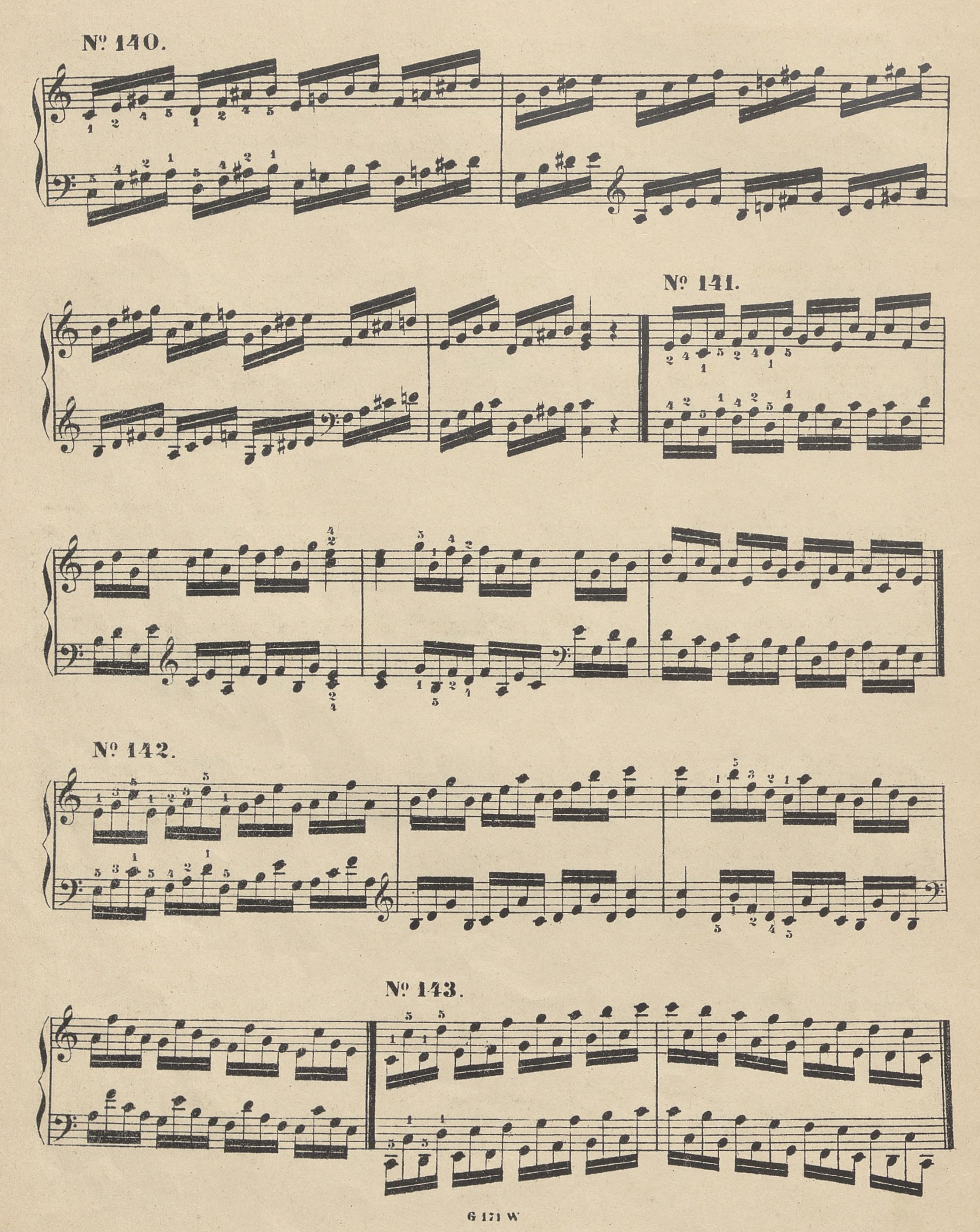
No. 136.

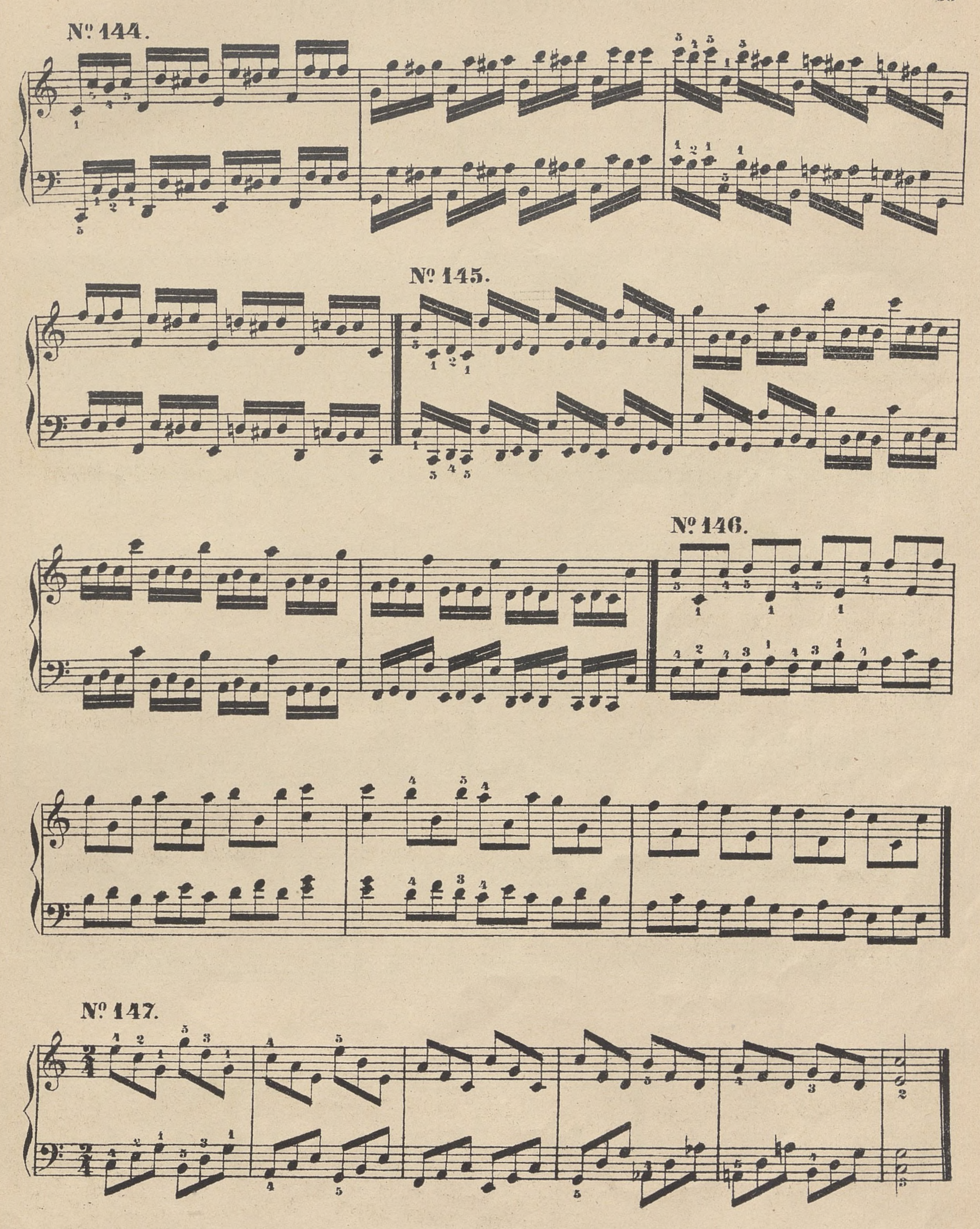
No. 137.

No. 138.

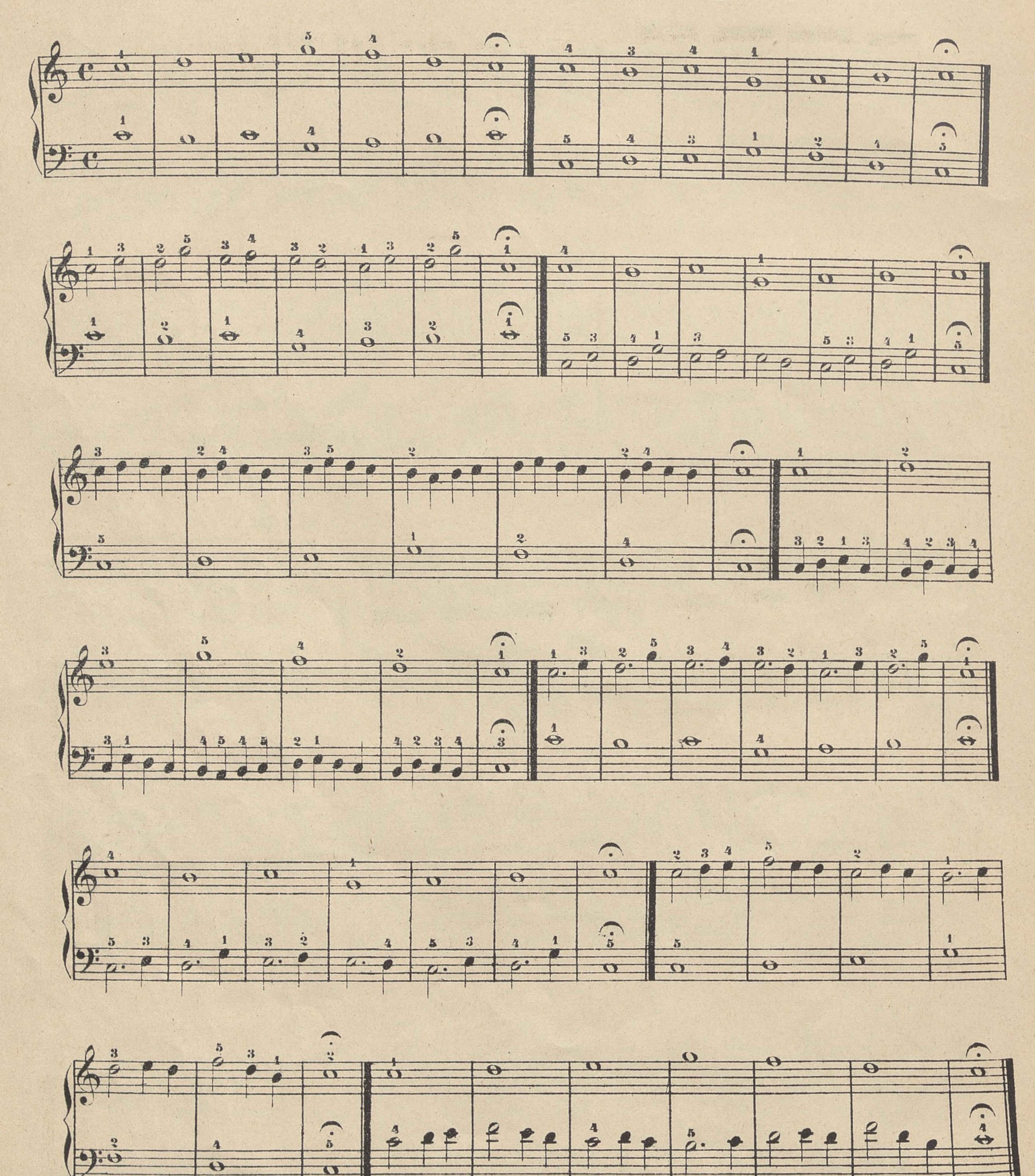
No. 139.




Nº 140.
Nº 141.
Nº 142.
Nº 143.

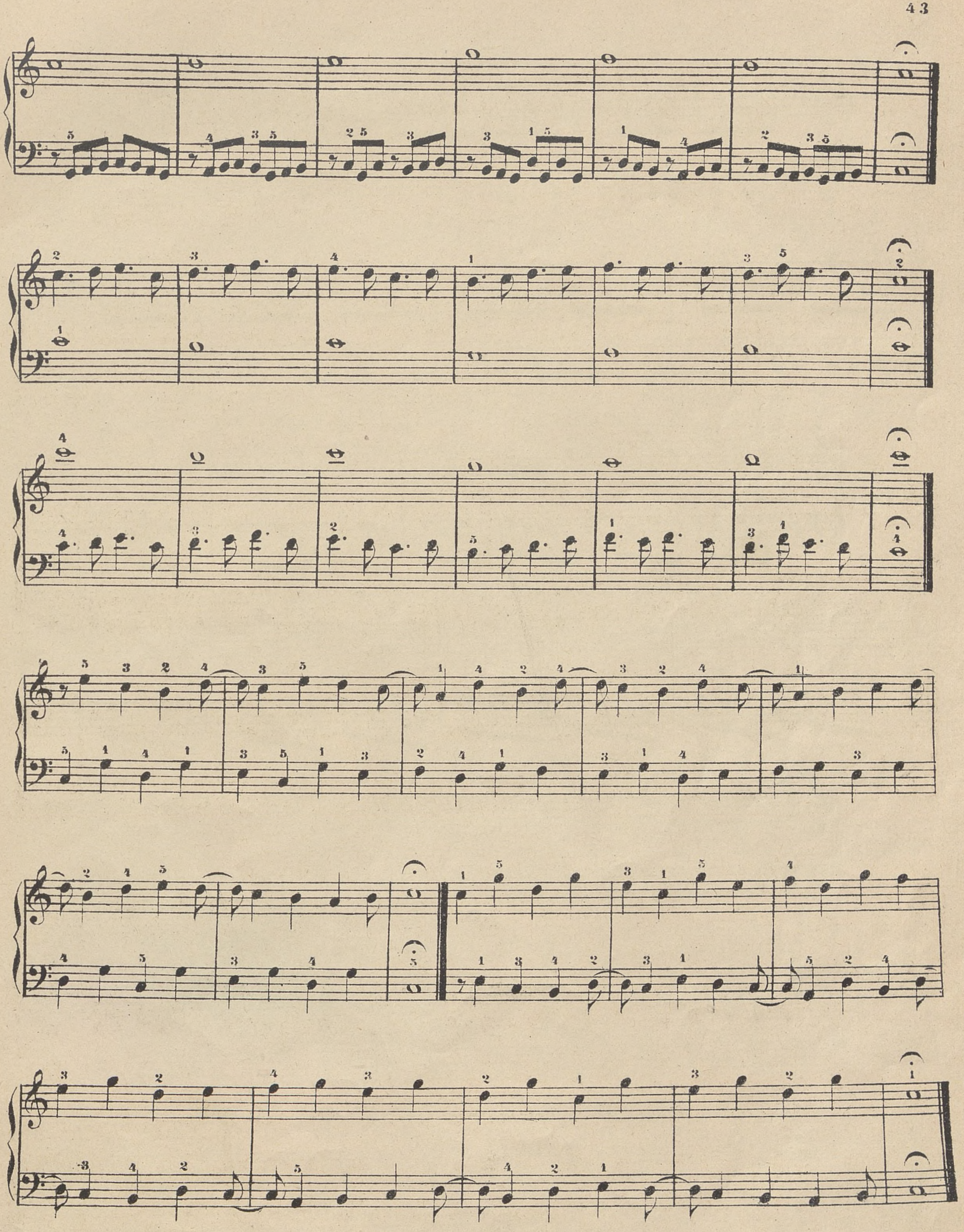

Nº 144.
Nº 145.
Nº 146.
Nº 147.

MAŁE SZTUCZKI DWUGŁOSOWE.

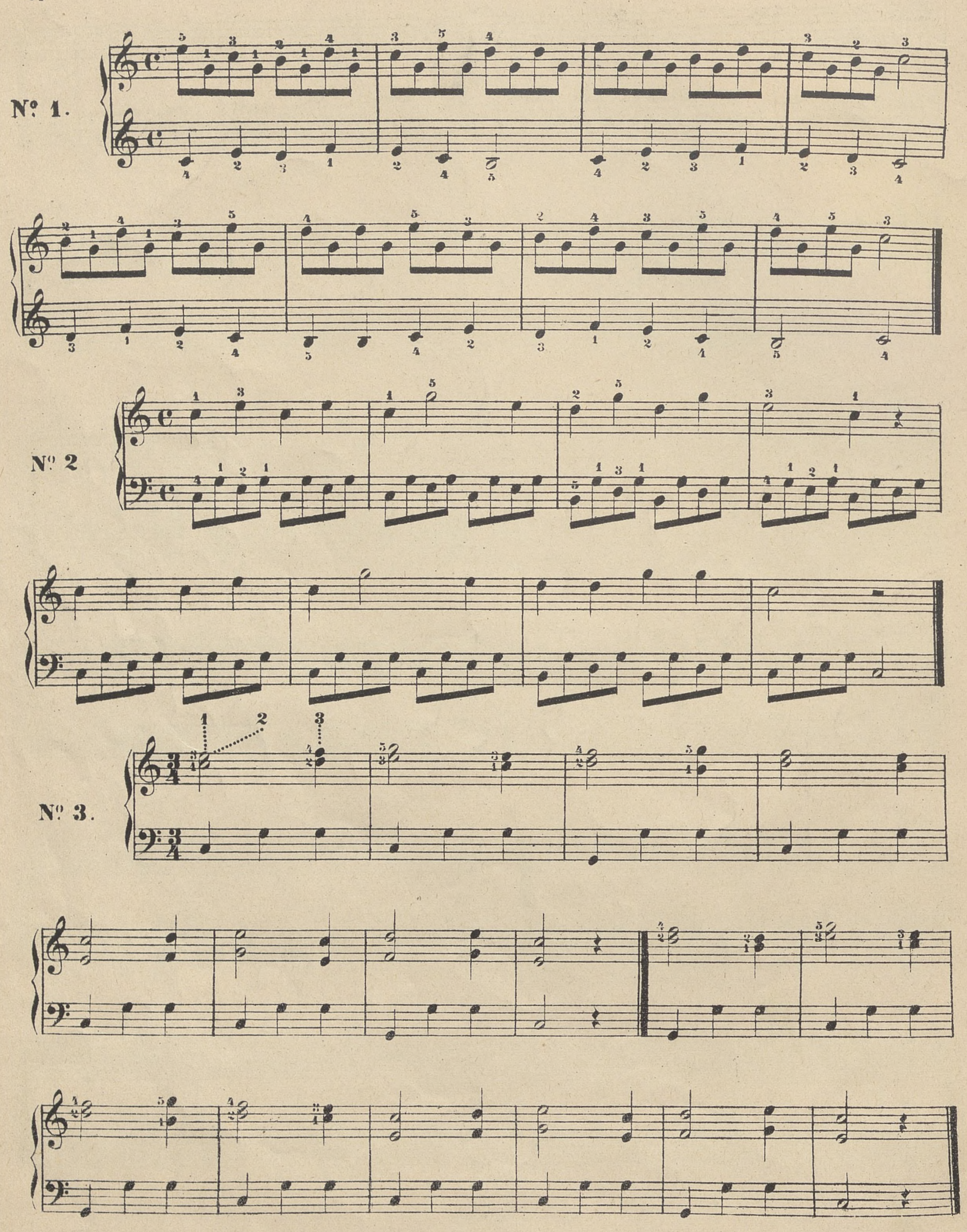


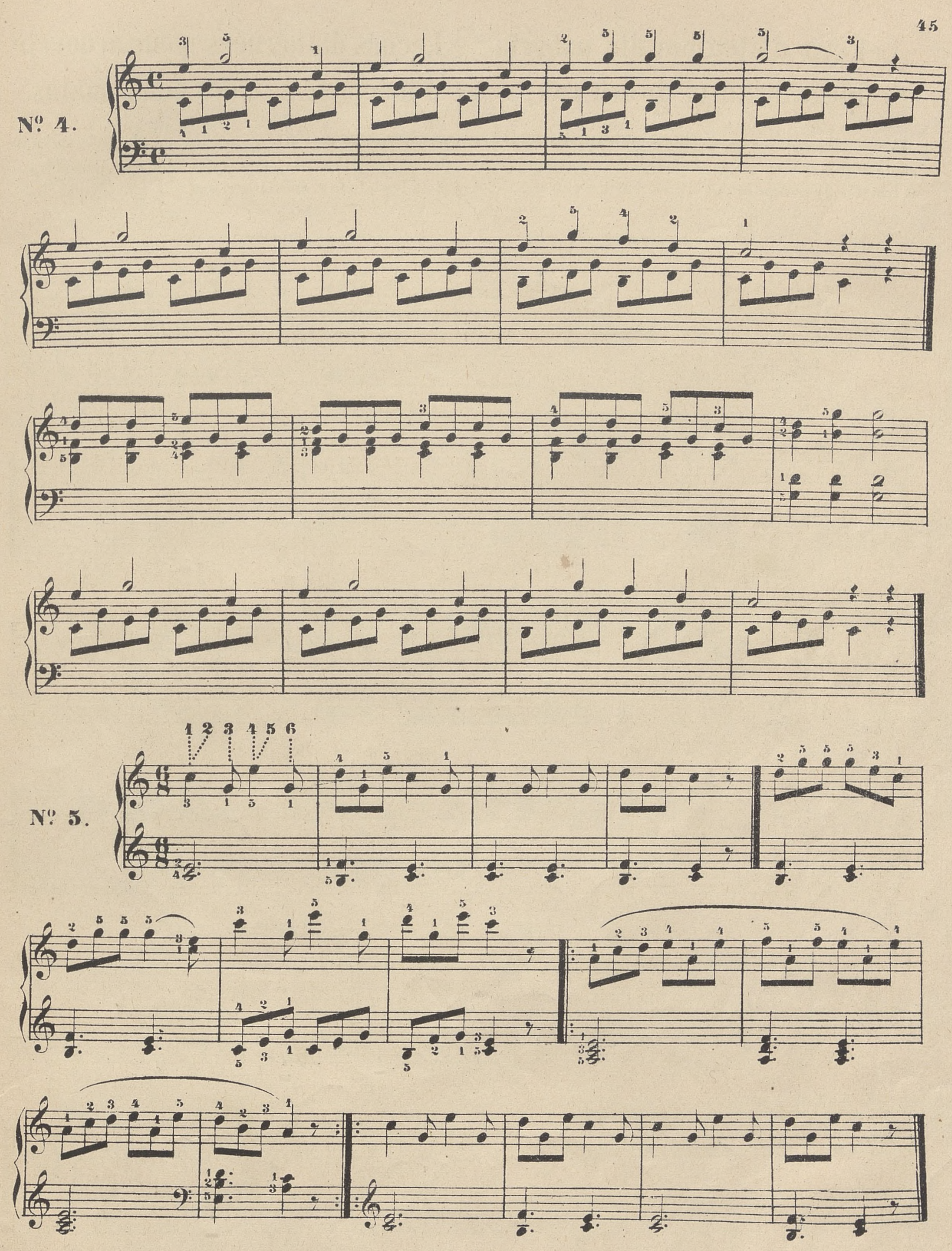






No. 1.



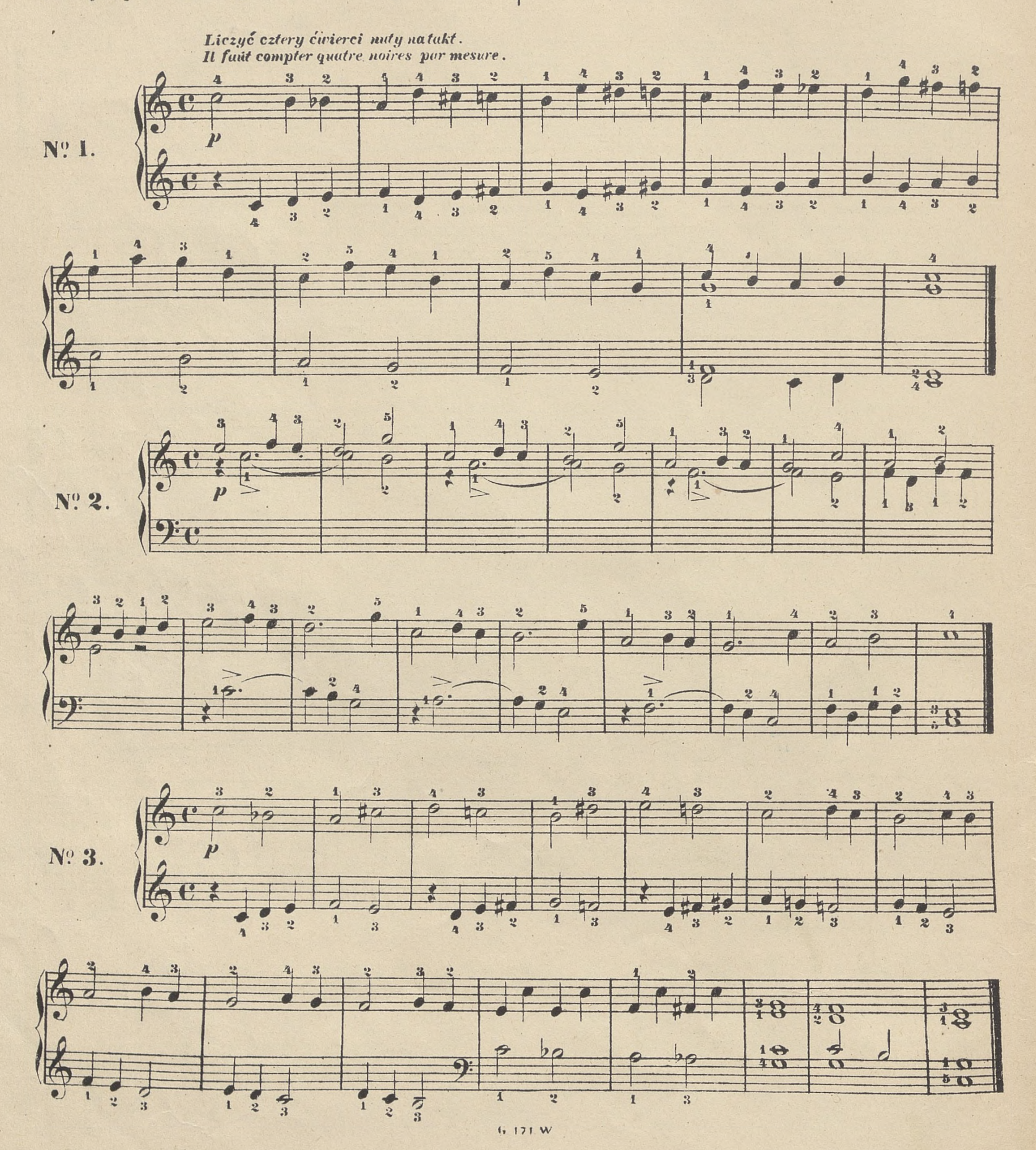

Nº 4.
Nº 5.

Lekcya djalogowa dla nabycia niezależności dwóch rąk.

Uczeń niepowinien postępować dalej przed wypracowaniem jak można najdokładniéjszém następujących 6 lekcyi; powinien uczyć się ich bardzo powoli.

Leçons dialogueés pour acquerir l'independance des deux mains.

L'élève ne doit pas quitter les six leçons suivantes avant de savoir les jouer aussi bien que possible, il doit les étudier très lentement.





ręka prawa.
main droite.

ręka lewa.
main gauche.

Nº 4.

p legato

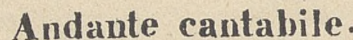
Nº 5.

p

Nº 6.

Wprawa trójek na lewą rękę. | Leçon pour les triolets a la main gauche.

Andante cantabile.
Liczyć cztero ćwierciowe na takt.
On comptera quatre noires par mesure.











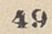
Allegretto.

Etude.

Liczyć trzy ćwierciowe na takt
On comptera trois noires par mesure







cres - - 1-cen - do

di - mi - nuen - - do *f*

p

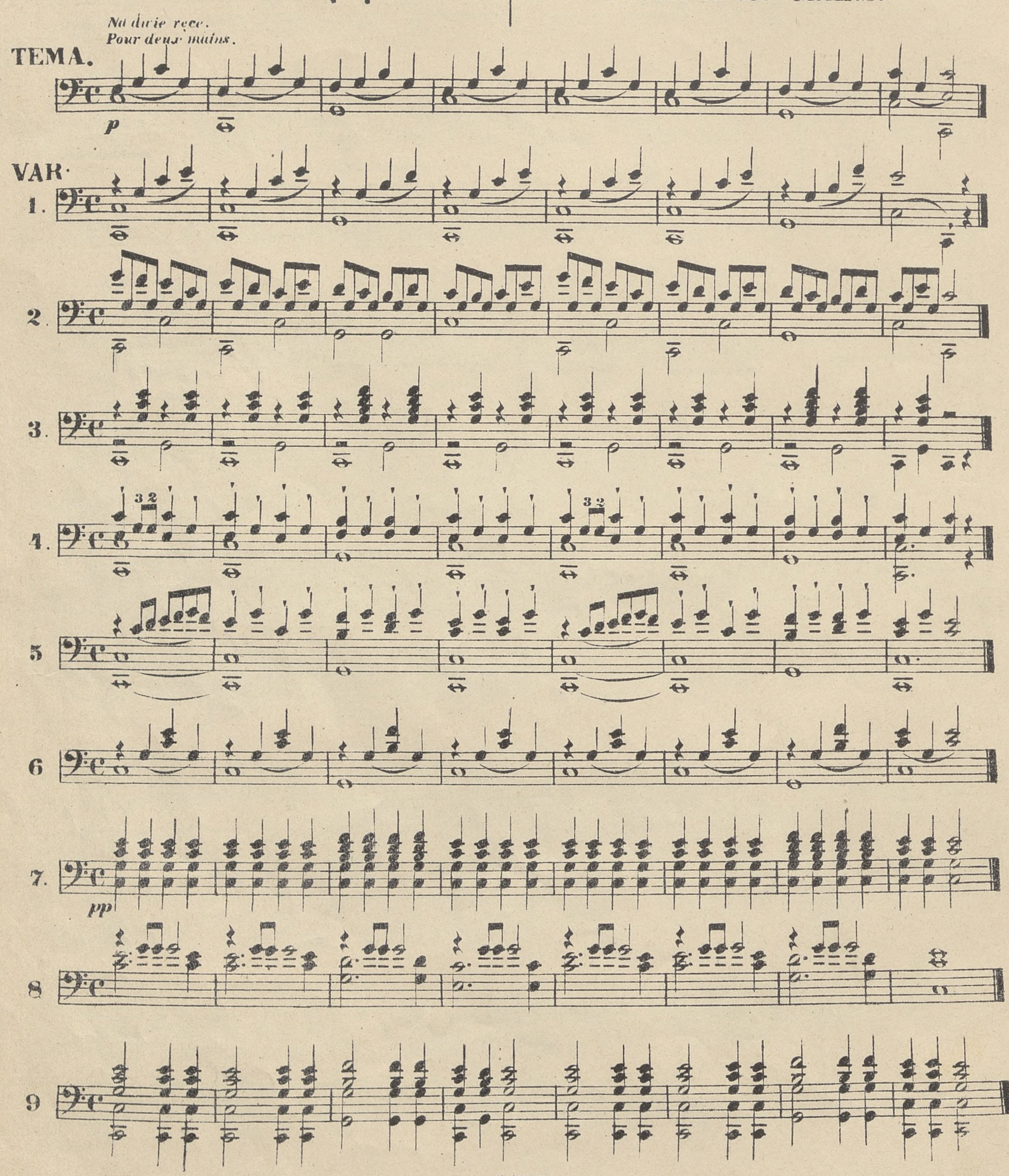
di - - mi - - nuen - - do *pp*

Nauczyciel.

ZADANIE Z WARJACJAMI NA TRZY RĘCE.

Le maitre.

THÊME VARIÉ POUR TROIS MAINS.



Uczen.

ZADANIE Z WARJACJAMI NA TRZY RĘCE.

Uczeń powinien rachować głośno cztery części każdego taktu.

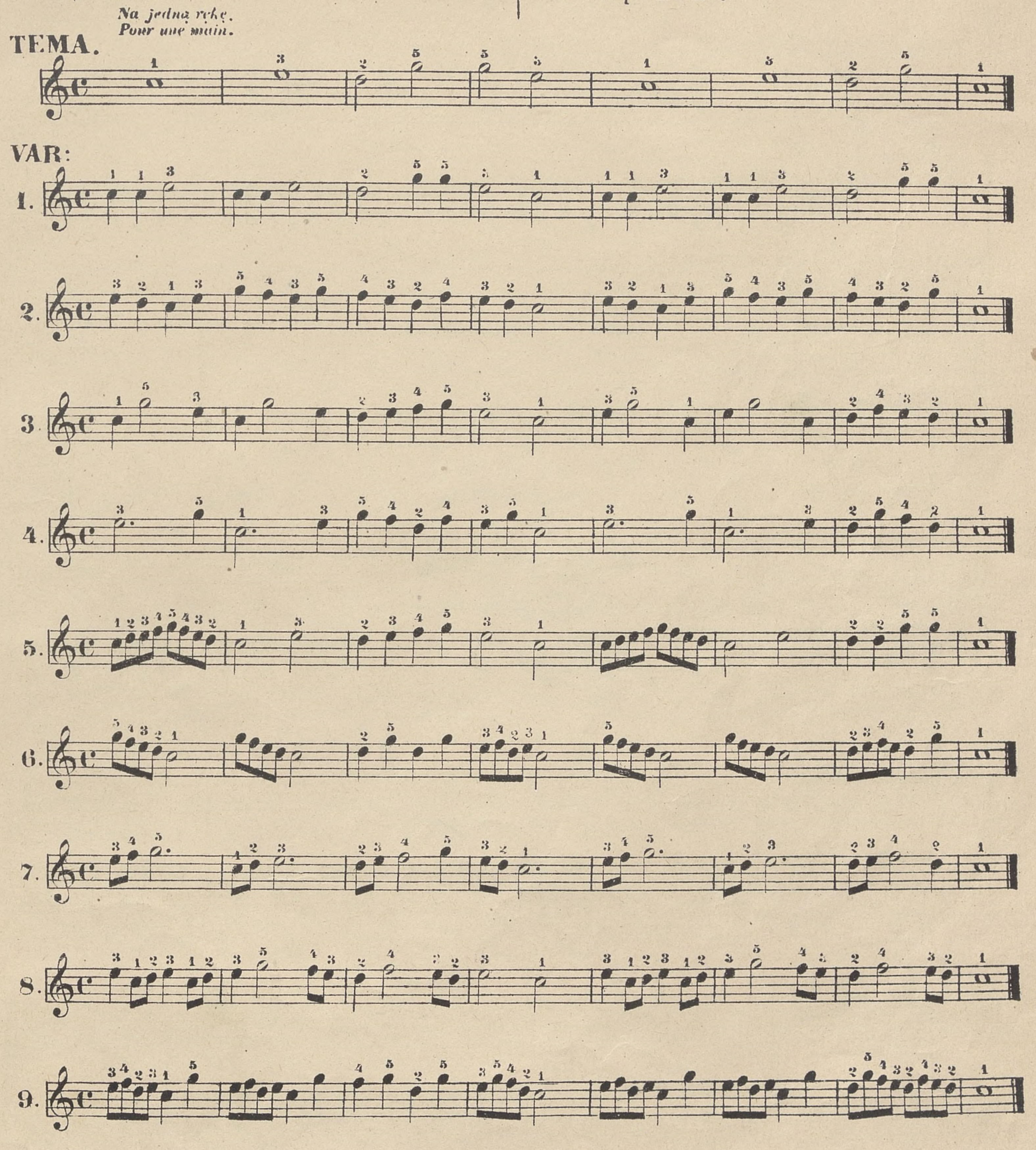
Na jedną rękę.

L'Élève.

THÈME VARIÉ POUR TROIS MAINS.

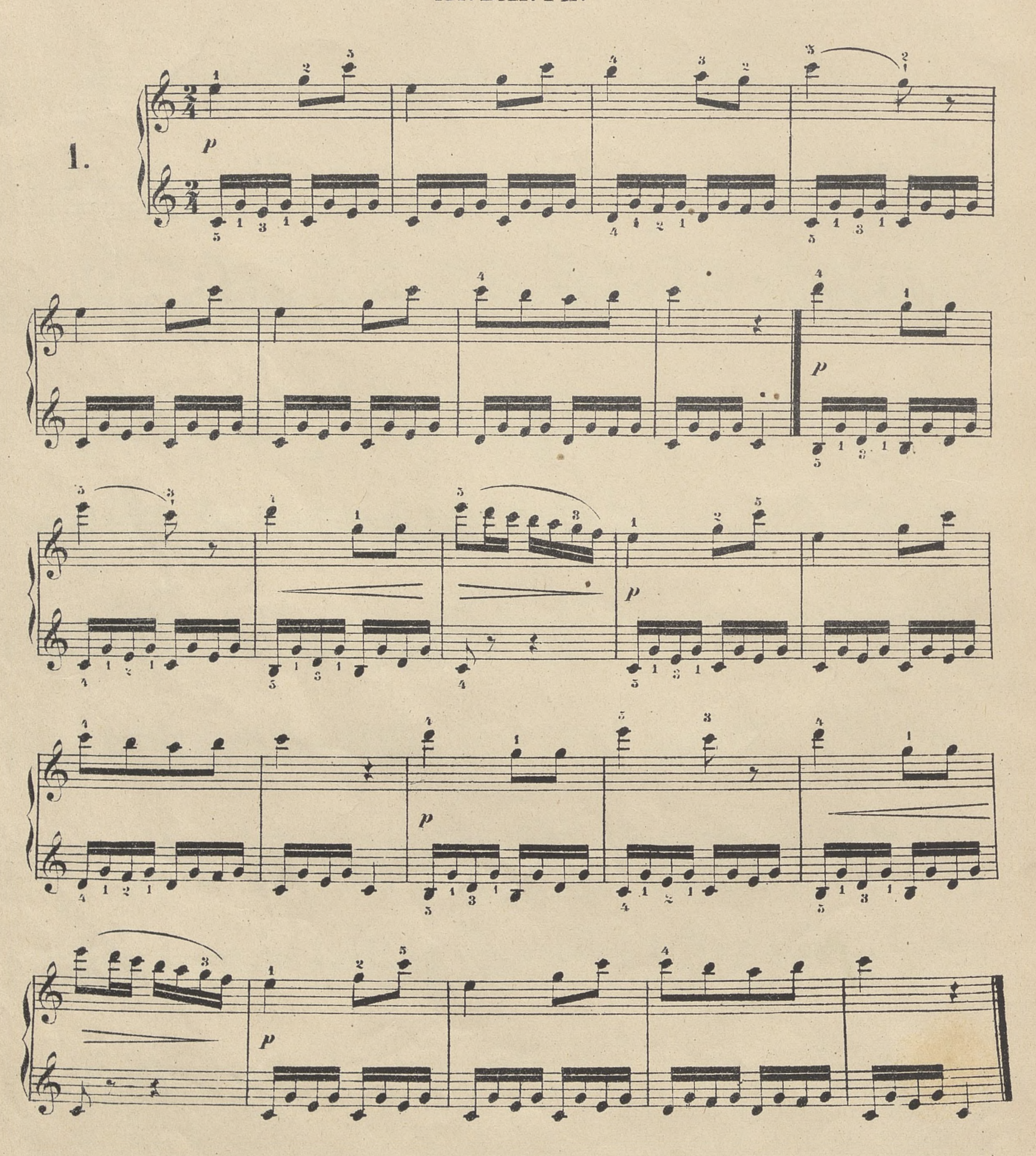
L'élève doit compter tout haut les quatre tems de chaque mesure.

Pour une main.

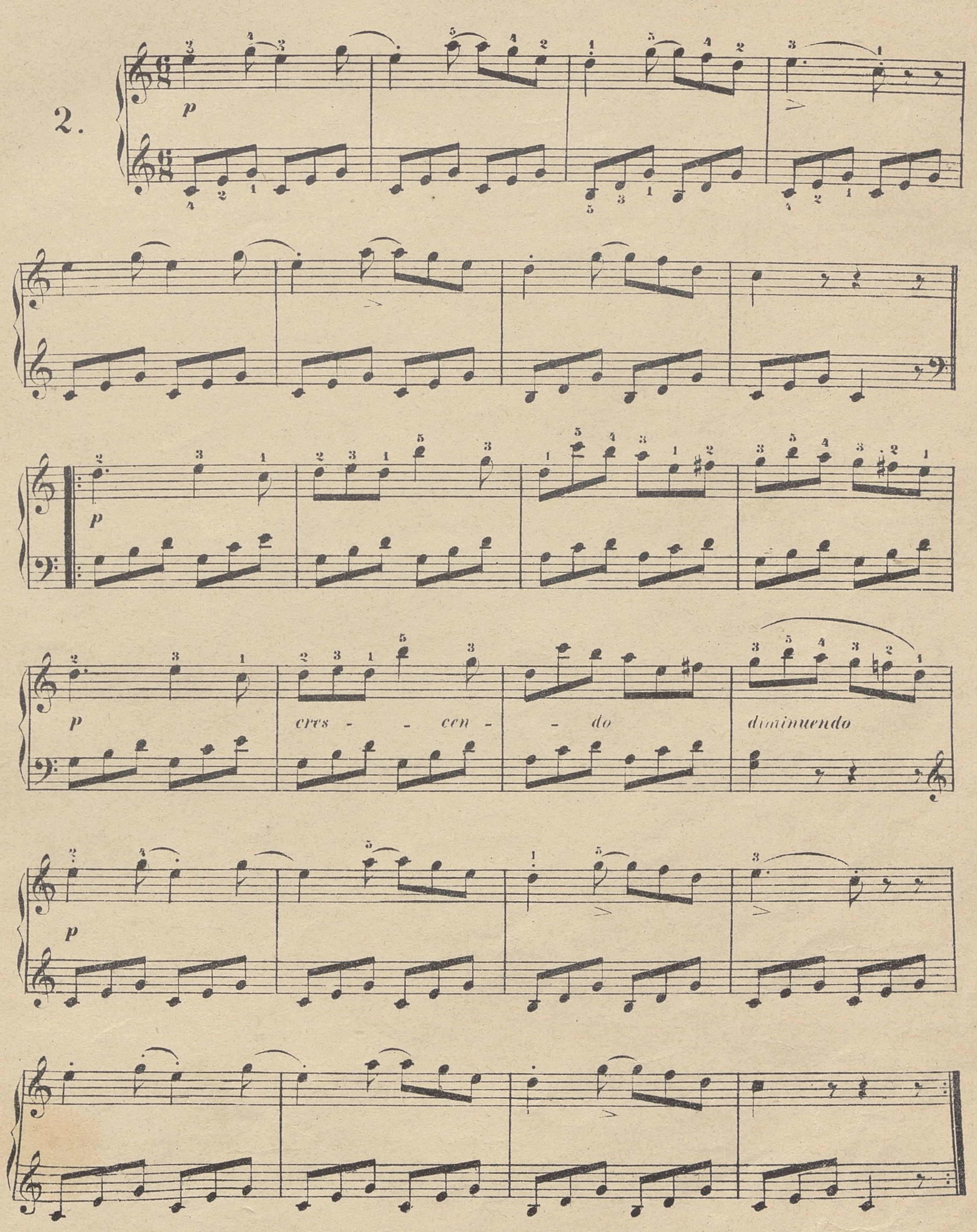


Pierwszy spoczynek. | 1er Repos de l'etude.

ANDANTE.

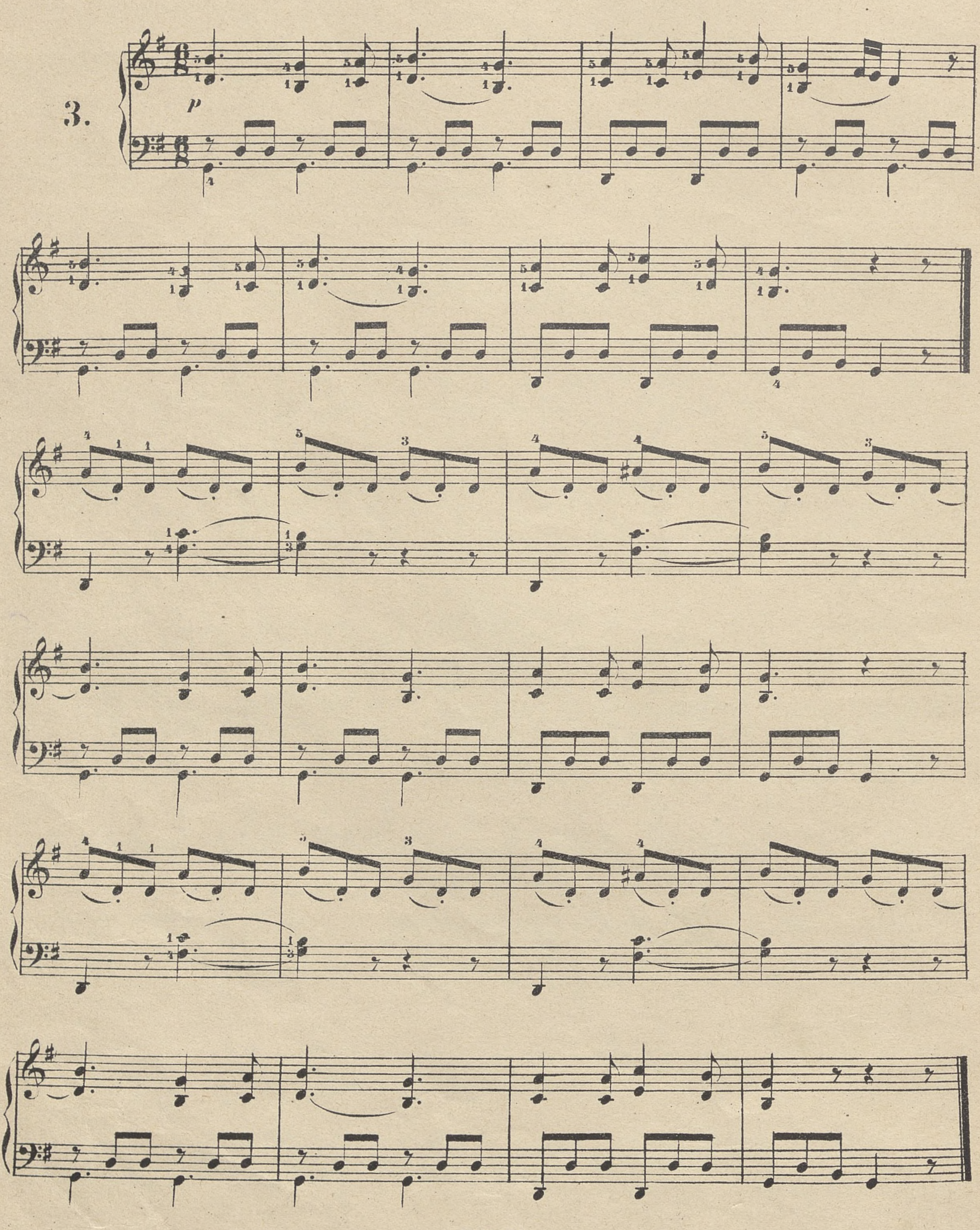


ALLEGRETTO.



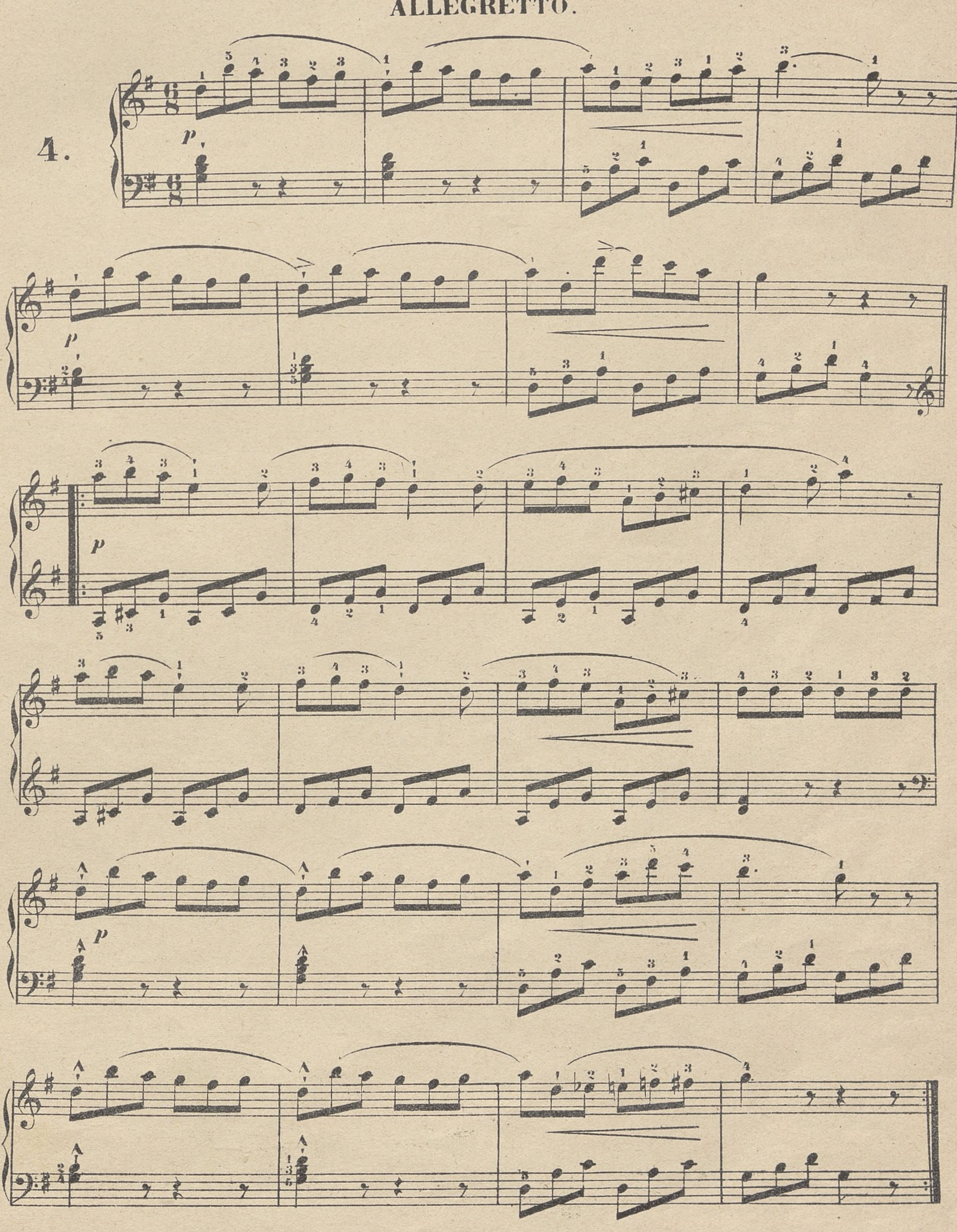
ANDANTE PASTORALE.

3.

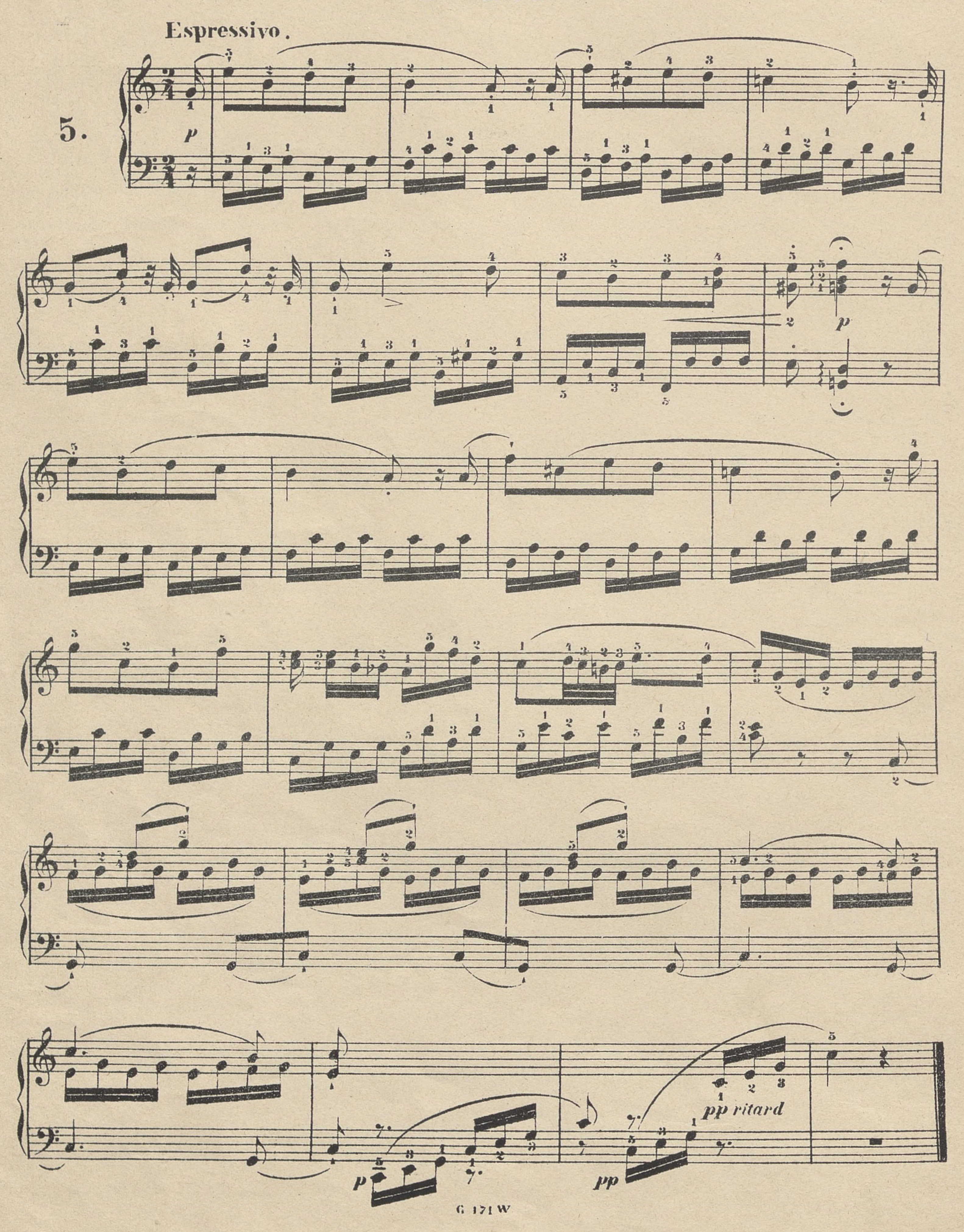


ALLEGRETTO.

4.



ANDANTE.



ALLEGRETTO.



GALOPADE.

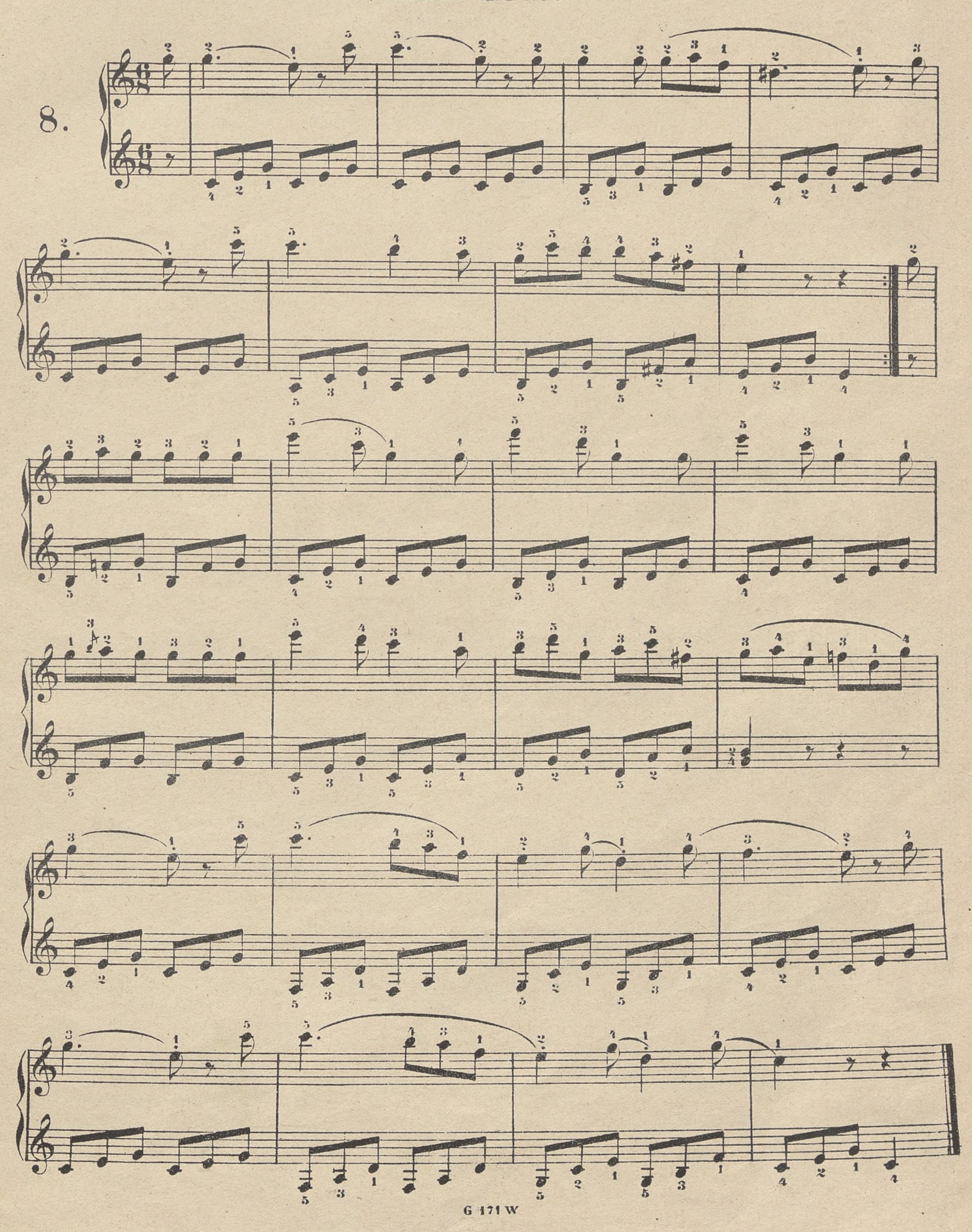
Allegretto.

7

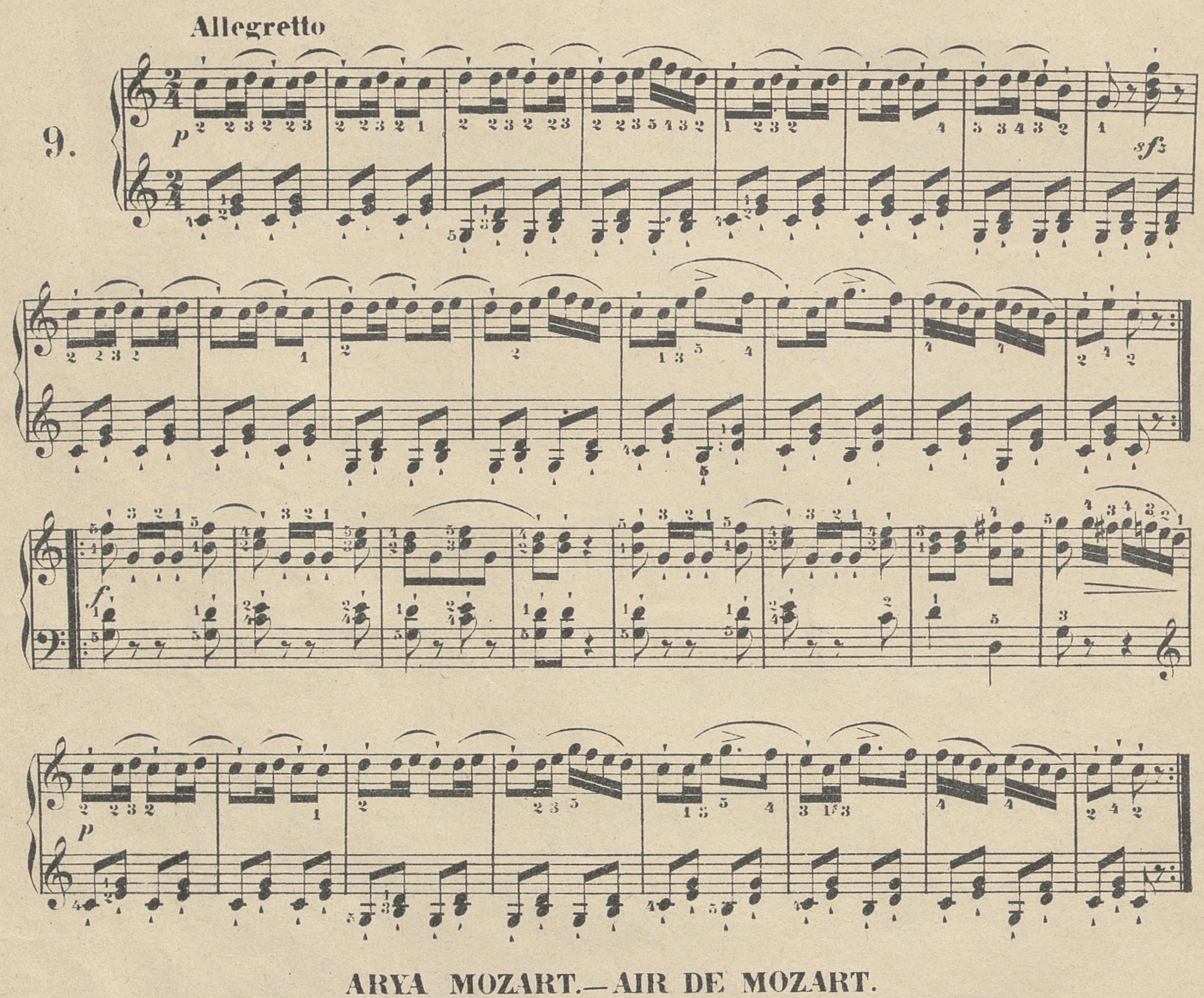




ALLEGRETTO.



MARSZ ALEXANDRA.—MARCHE D'ALEXANDRE.



ARYA MOZART.—AIR DE MOZART.





OSTATNIA MYSL WEBERA.—LA DERNIÈRE PENSÉE DE WEBER.

Andante.

11.

p *dolce*

p

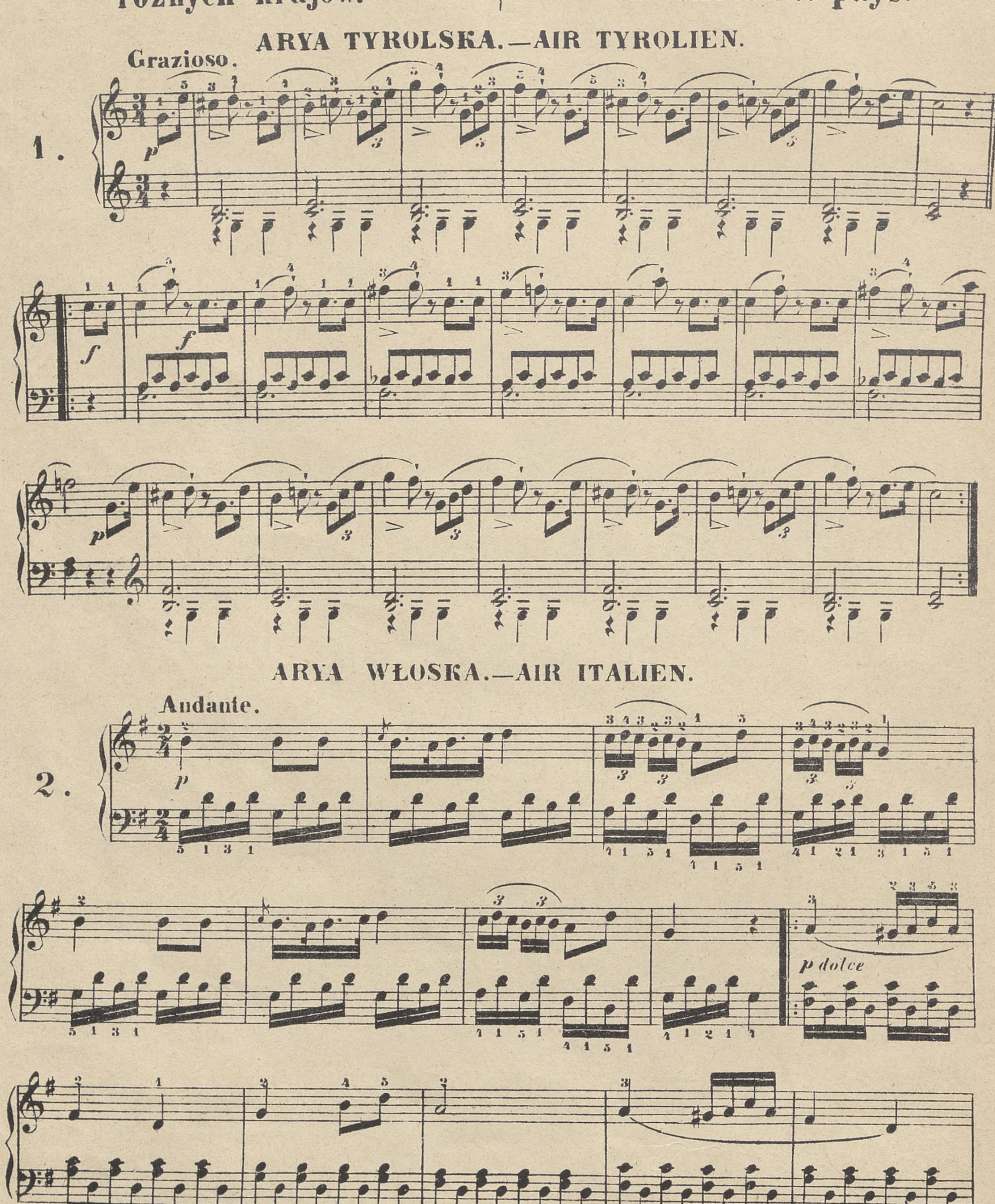
FINE

dolce *p*

D.C.

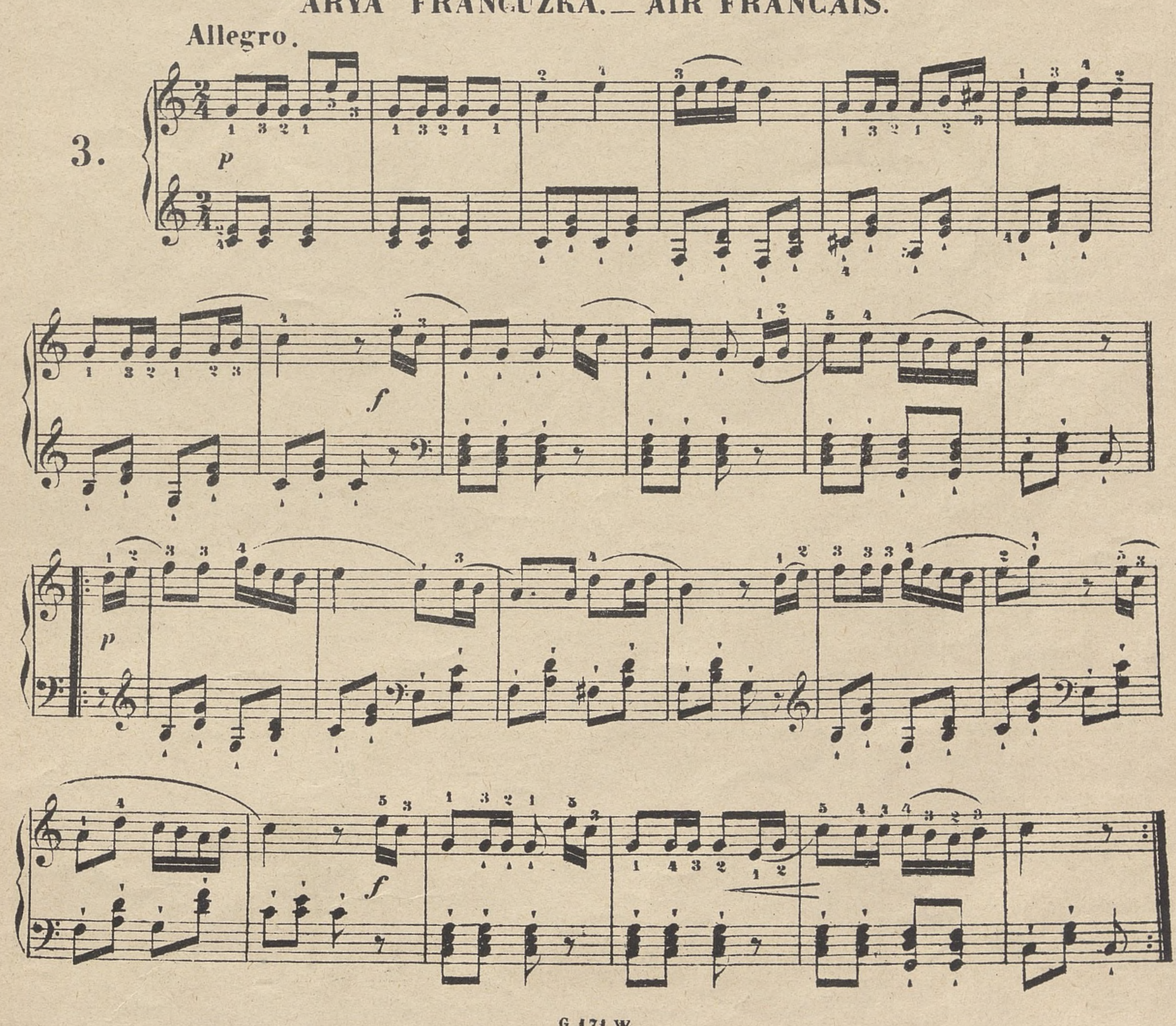
Ósm ulubionych aryi różnych krajow.

Huit airs favoris de differents pays.

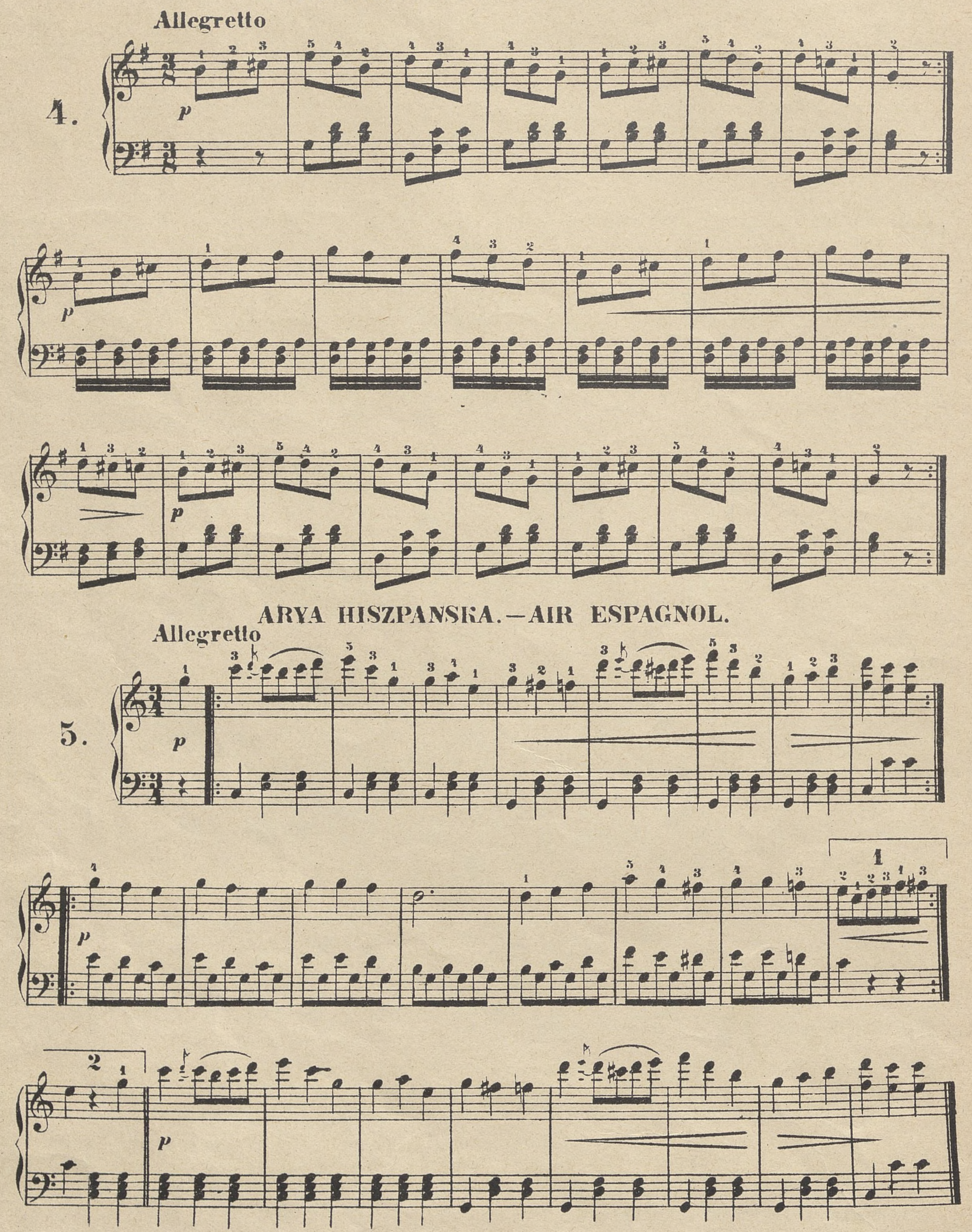




ARYA FRANCUZKA. — AIR FRANCAIS.



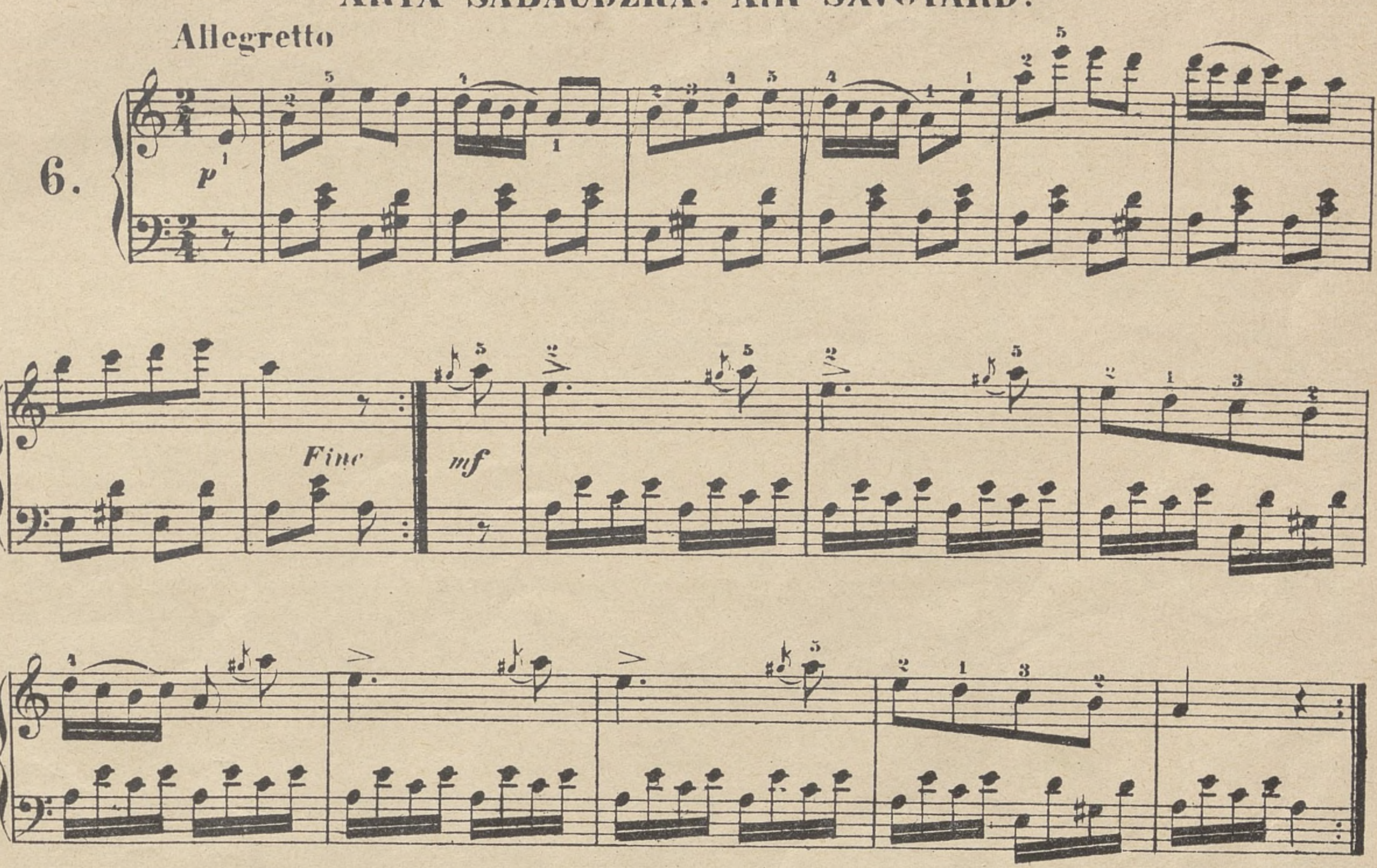
ARYA NIEMIECKA. — AIR ALLEMAND.



ARYA SABAUDZKA.-AIR SAVOYARD.

Allegretto

6.



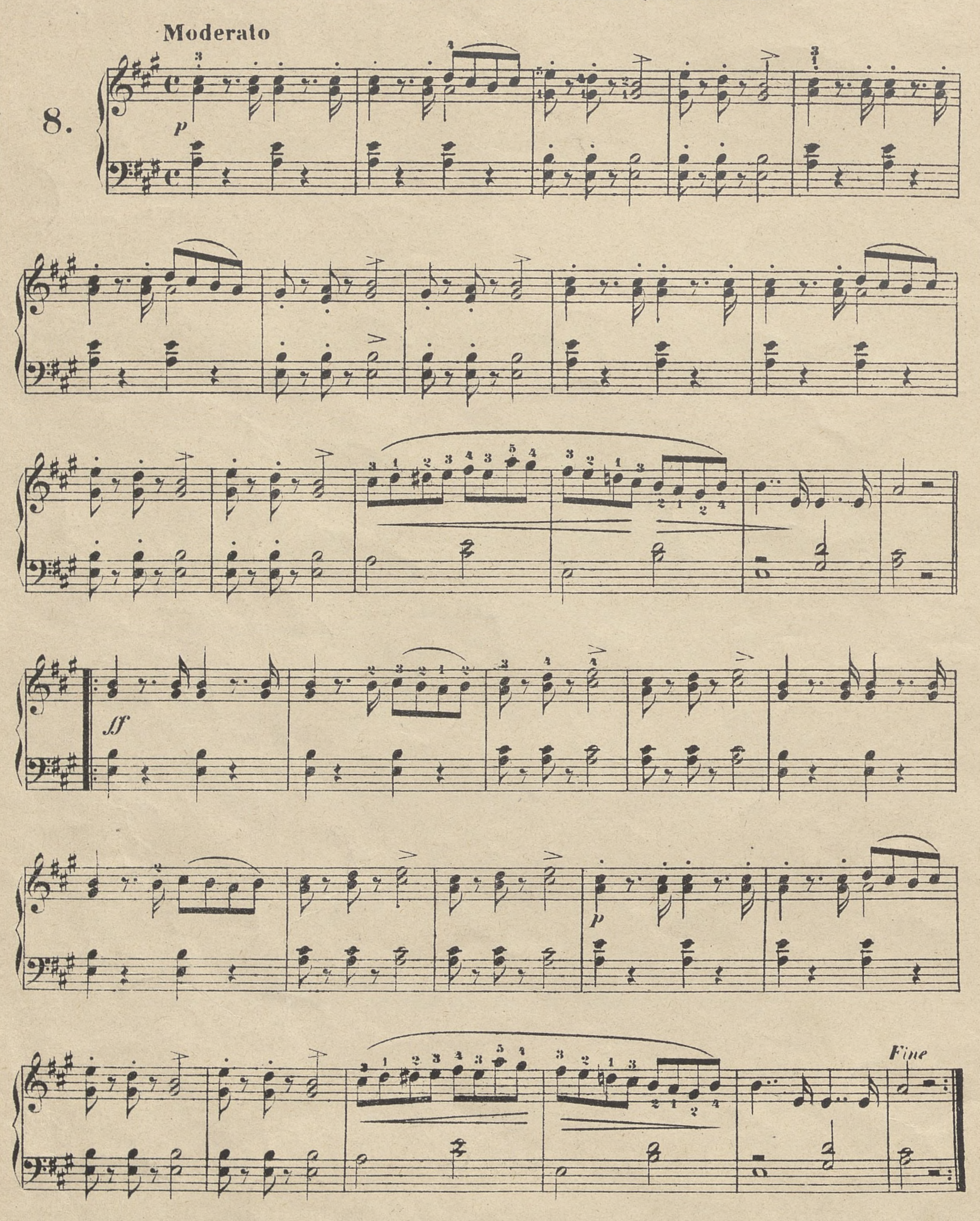
ZAPROSZENIE DO WALCA.-L'INVITATION A LA VALSE.

Allegretto grazioso

7.



MARSZ Z MOJŻESZA.–MARCHE DE MOÏSE.



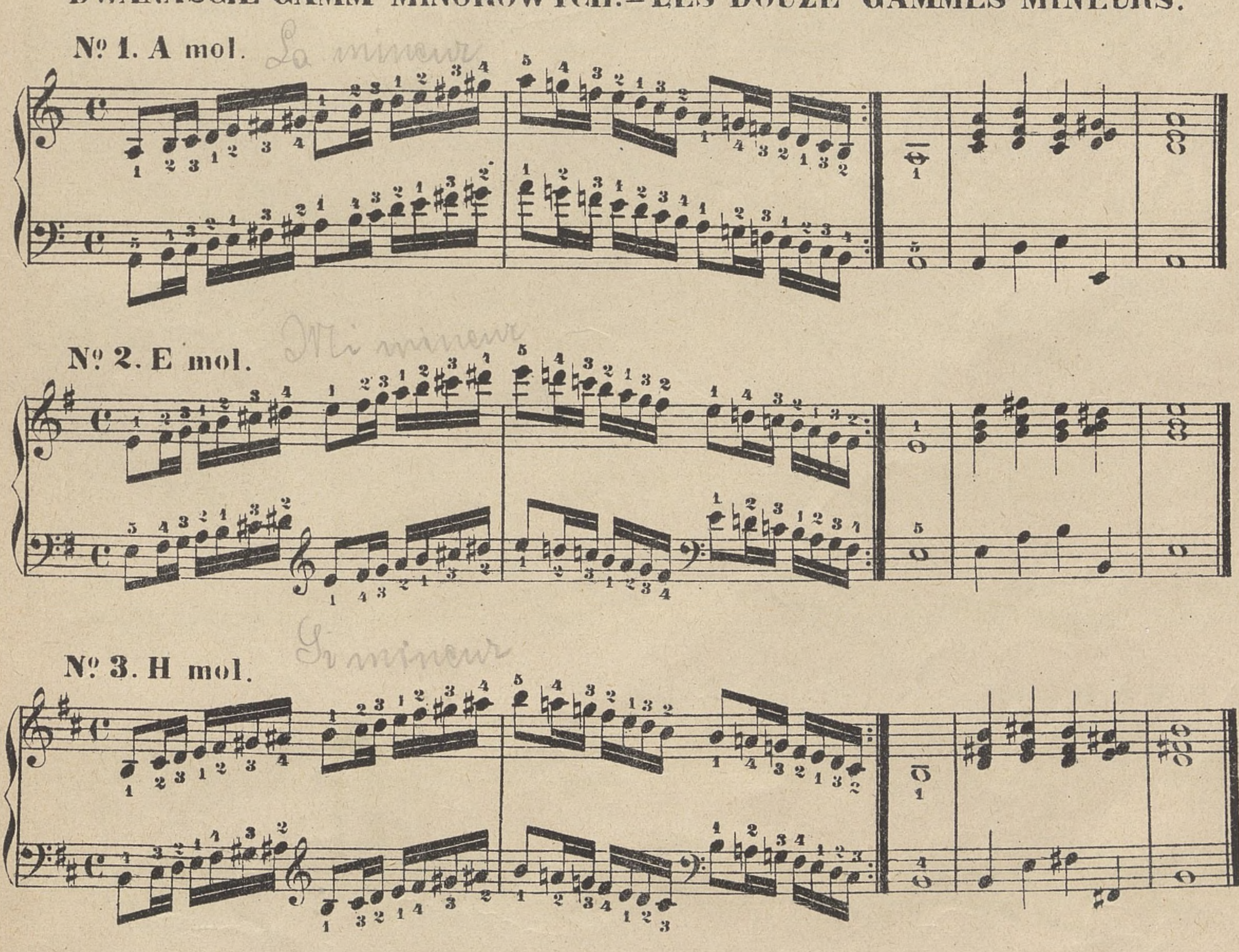
DWANASCIE GAMM MAJOROWYCH. | LES DOUZE GAMMES MAJEURS.

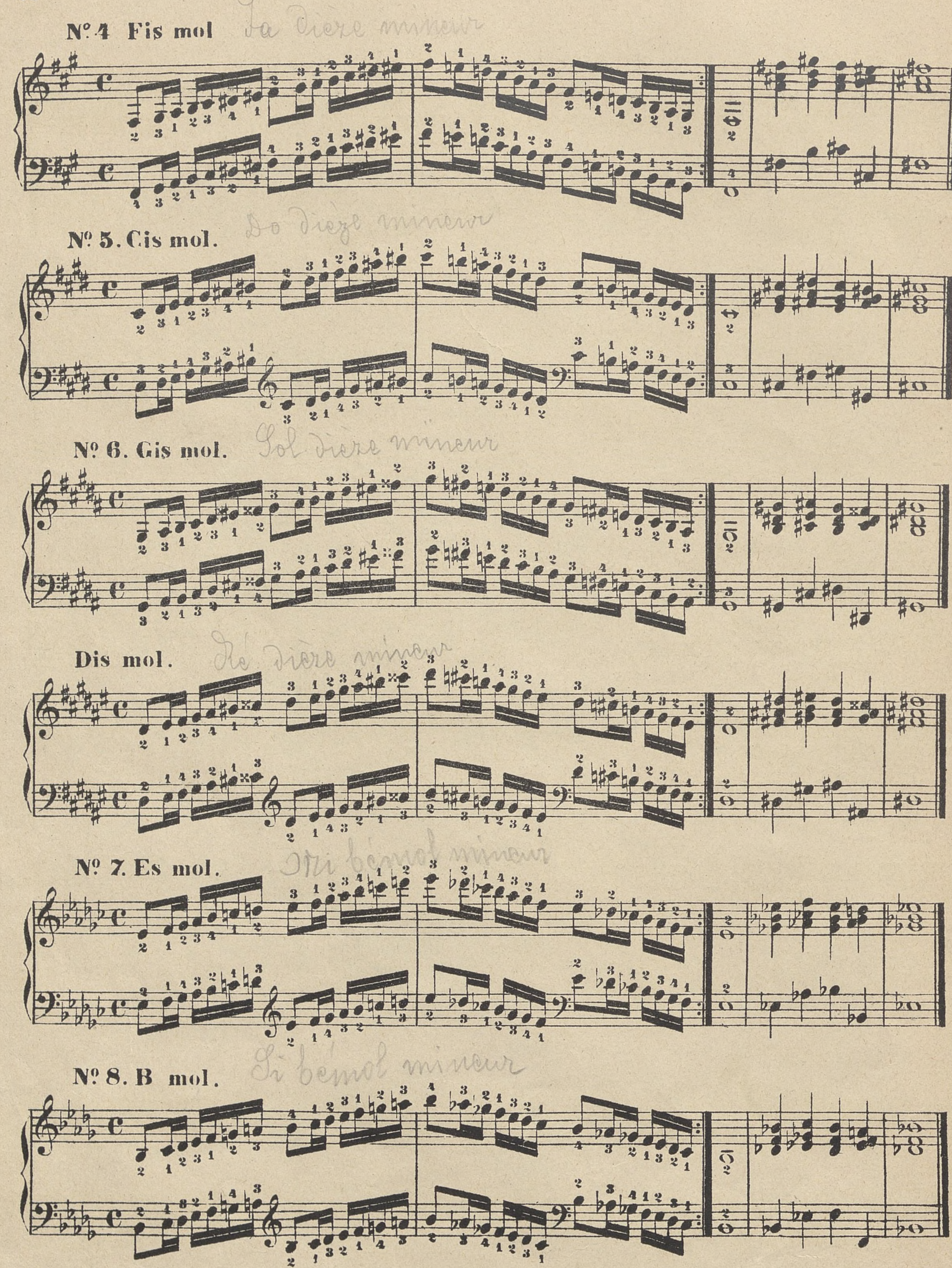



Nº 6. H dur.
Si majeur
Fis dur.
Fa dièze majeur
Nº 7. Ges dur.
Sol bémol majeur
Nº 8. Des dur.
Ré bémol majeur
Nº 9. As dur.
La bémol majeur
Nº 10. Es dur.
Mi bémol majeur



DWANAŚCIE GAMM MINOROWYCH. – LES DOUZE GAMMES MINEURS.




Nº 4 Fis mol
Fa dieze mineur
Nº 5. Cis mol.
Do dieze mineur
Nº 6. Gis mol.
Sol dieze mineur
Dis mol.
Ré dieze mineur
Nº 7. Es mol.
Mi bémol mineur
Nº 8. B mol.
Si bémol mineur

Nº 9. F mol. Fa bémol mineur

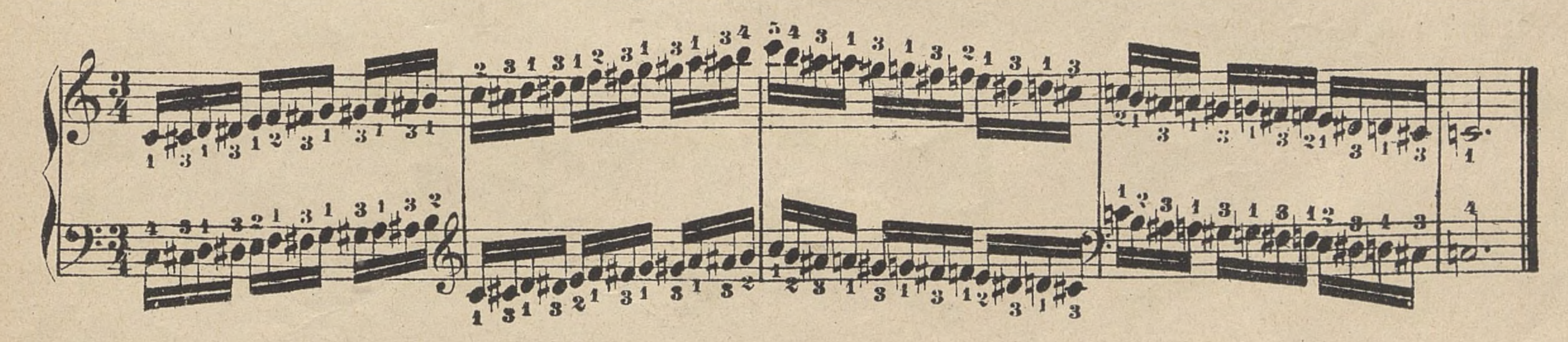
Nº 10. C mol. Do bémol mineur

Nº 11. G mol. Sol bémol mineur

Nº 12. D mol. Ré bémol mineur

CWICZENIE
GAMMY CHROMATYCZNEJ.

EXERCICE
DE LA GAMME CHROMATIQUE.

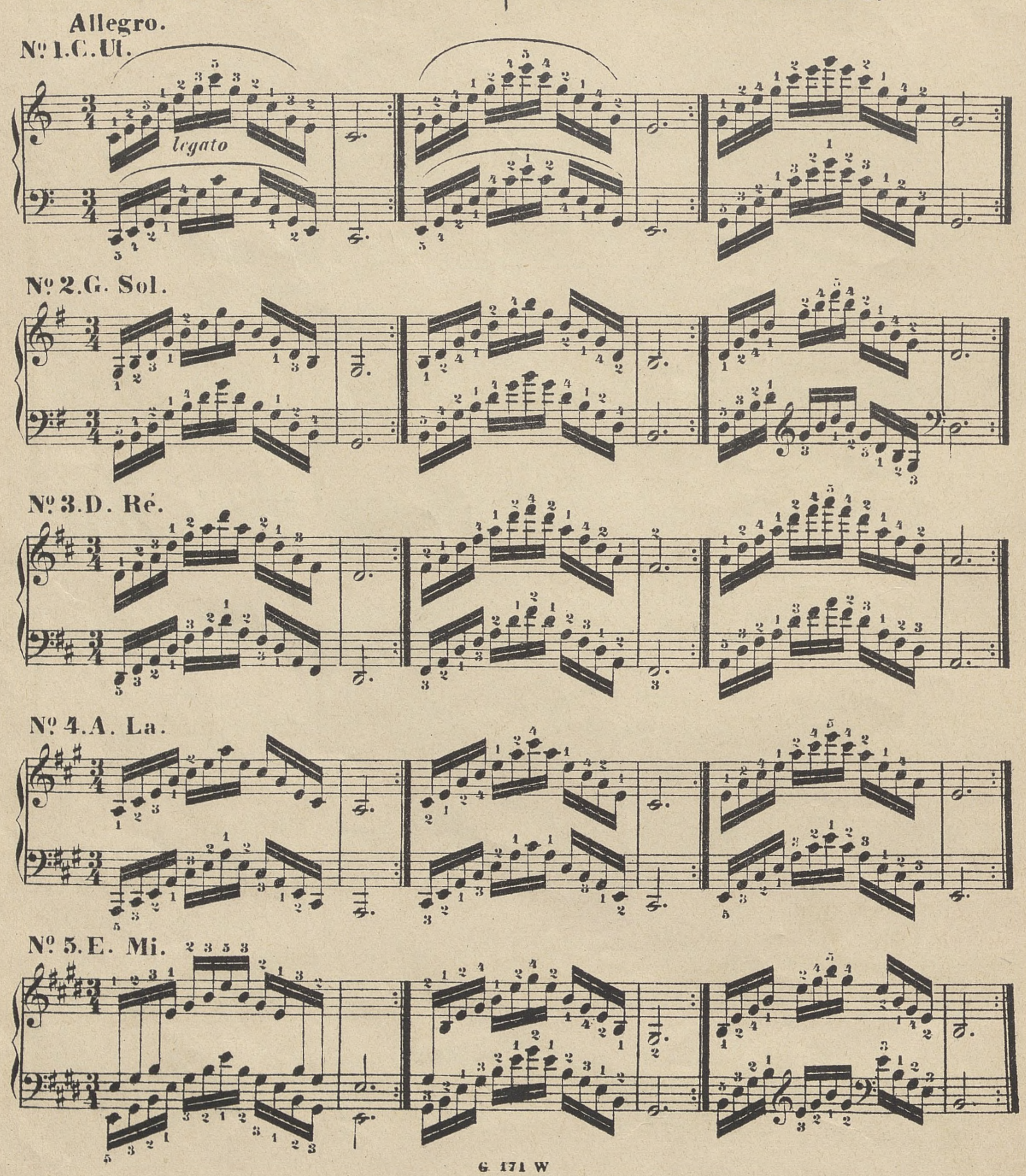


Palcowanie passaży w różnych pozycyach arpeżyi majorowych i minorowych.

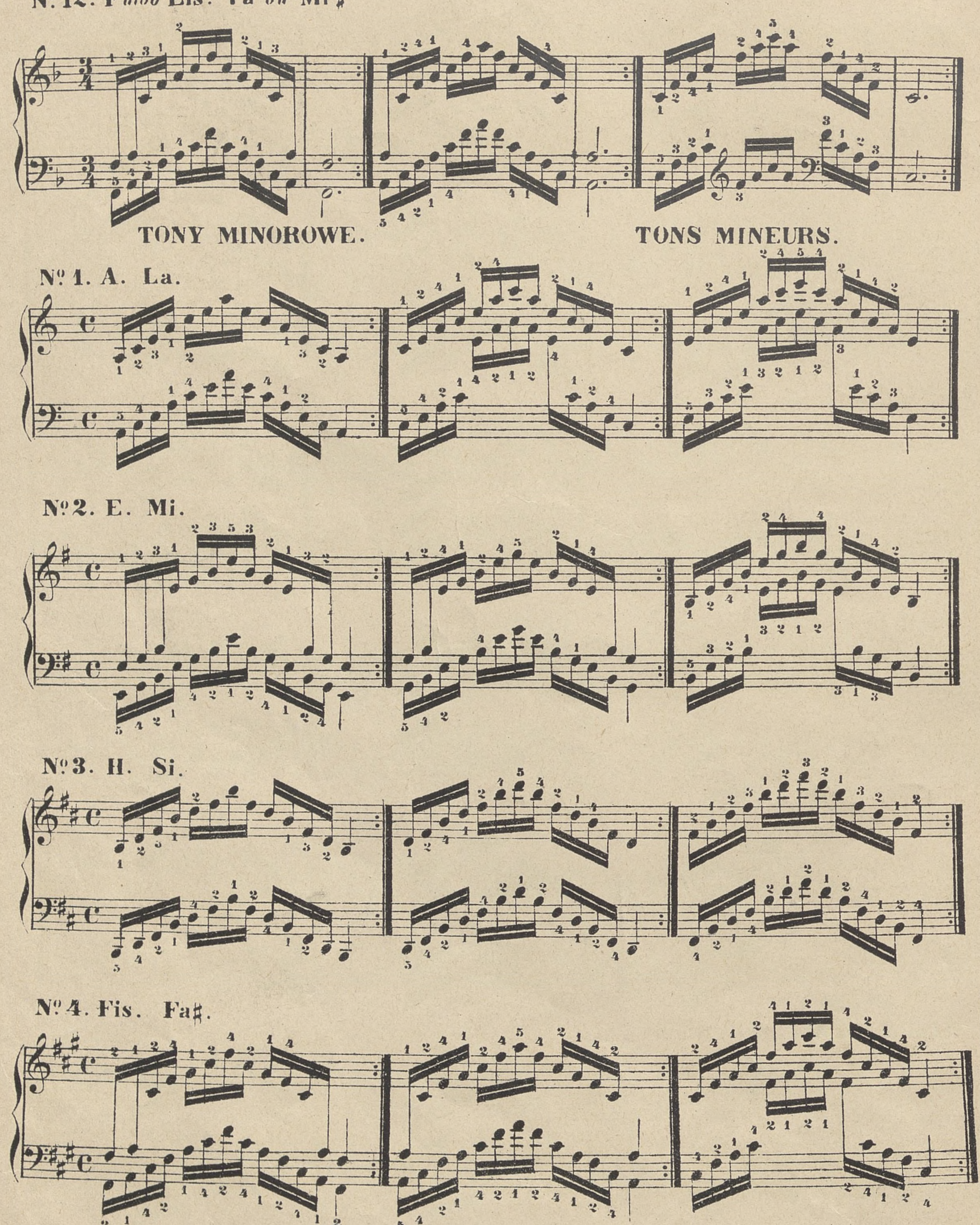
TONY MAJOROWE.

Doigter de tous les accords parfaits et de leurs renversements en arpèges majeurs et mineurs

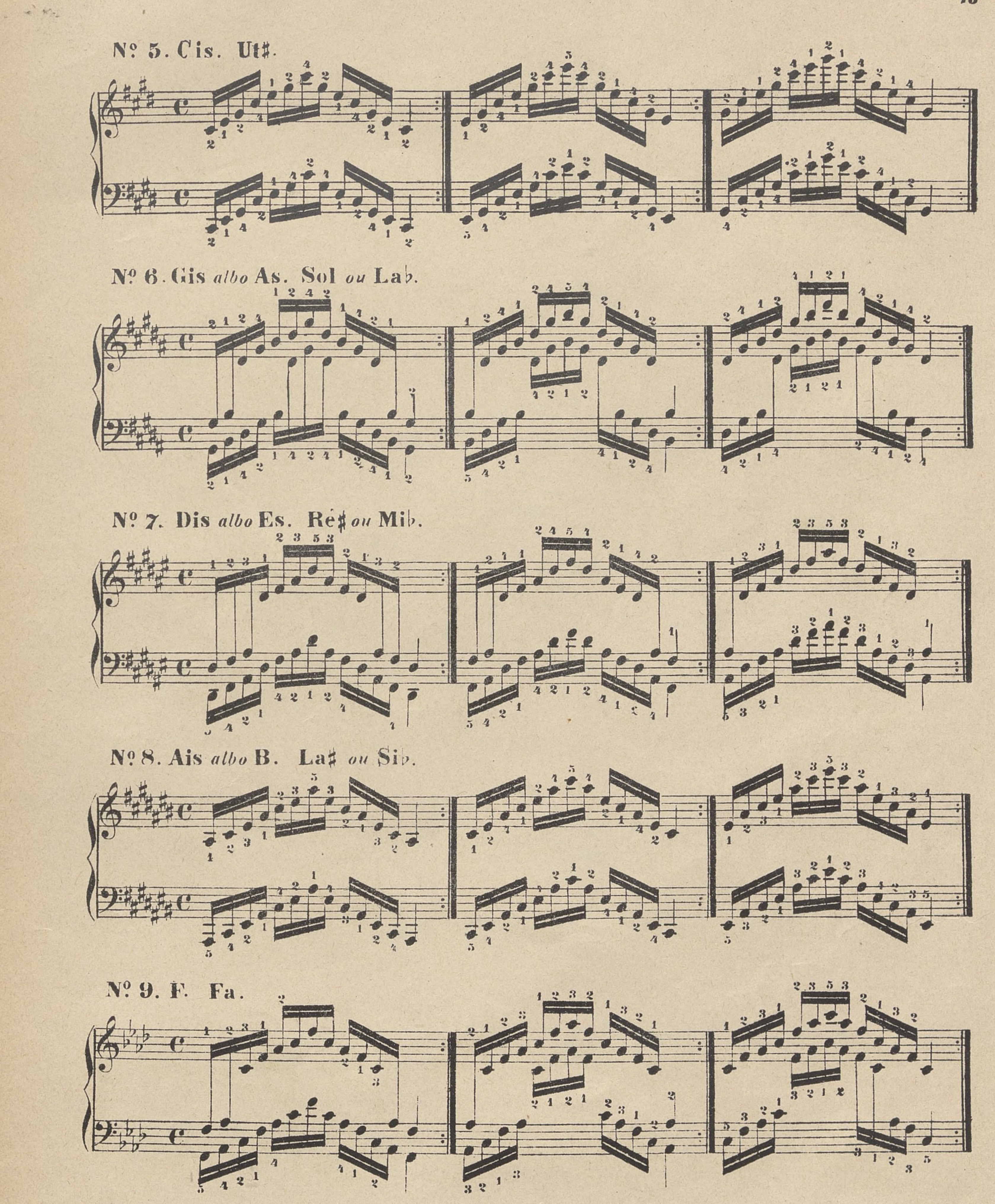
TONS MAJEURS.




Nº 6. H albo Ces. Si ou Ut♭.
Nº 7. Fis albo Ges. Fa♯ ou Sol♭.
Nº 8. Cis albo Des. Ut♯ ou Ré♭.
Nº 9. As albo Gis. La♭ ou Sol♯.
Nº 10. Es albo Dis. Mi♭ ou Ré♯.
Nº 11. B albo Ais. Si♭ ou La♯.



Nº 12. F albo Eis. Fa ou Mi♯
TONY MINOROWE.
TONS MINEURS.
Nº 1. A. La.
Nº 2. E. Mi.
Nº 3. H. Si.
Nº 4. Fis. Fa♯.



Nº 5. Cis. Ut♯.
Nº 6. Gis albo As. Sol ou La♭.
Nº 7. Dis albo Es. Ré♯ ou Mi♭.
Nº 8. Ais albo B. La♯ ou Si♭.
Nº 9. F. Fa.



ARPEŻYA
NA AKORD 7^my
W RÓŻNYCH POZYCYACH.

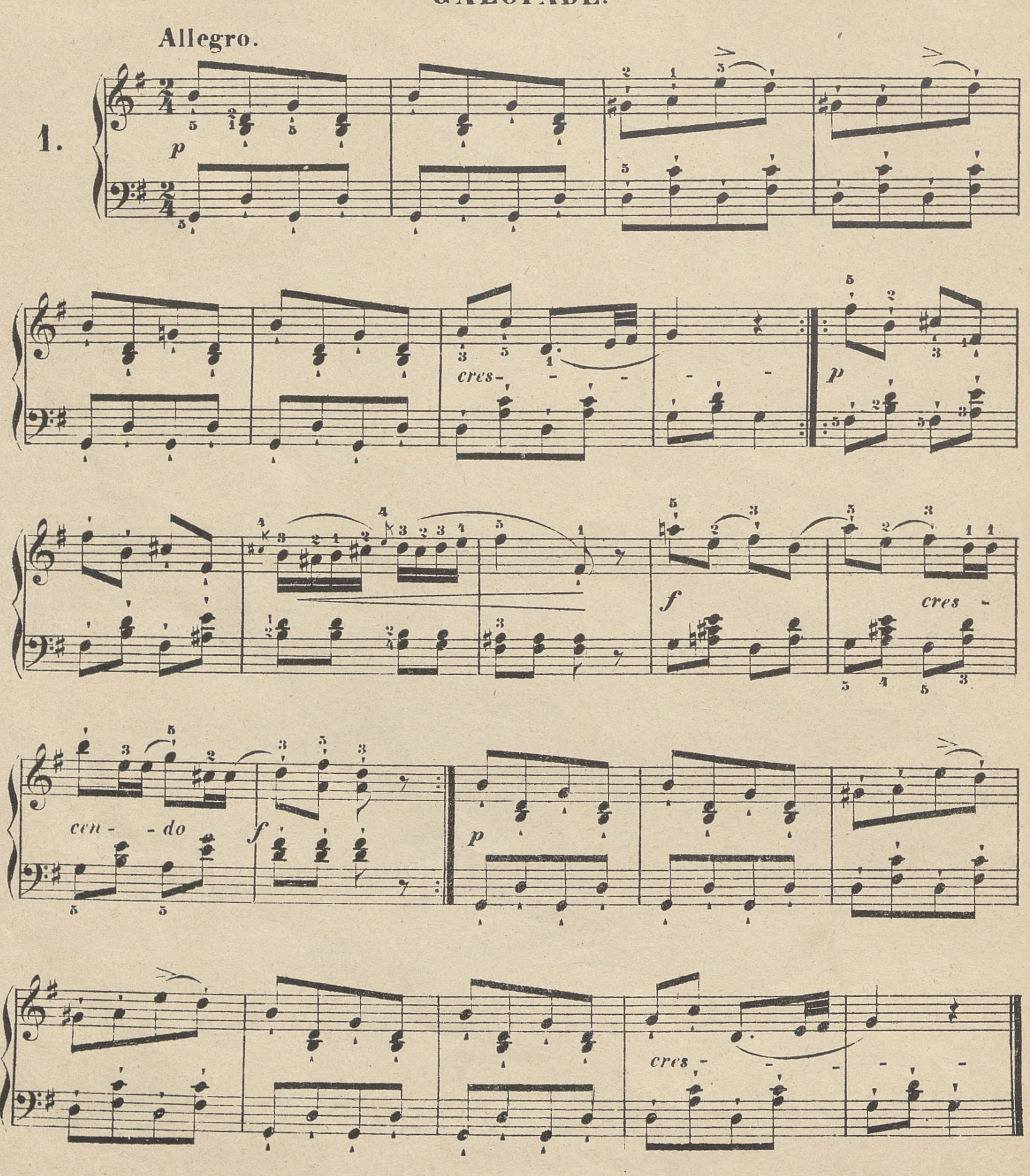
ARPÈGES
SUR L'ACCORD DE 7me
DANS TOUS SES RENVERSEMENTS.





DRUGI SPOCZYNEK. | 2e REPOS DE L'ETUDE.

GALOPADE.





VALSE.

Allegro moderato

2.

p dolce

f

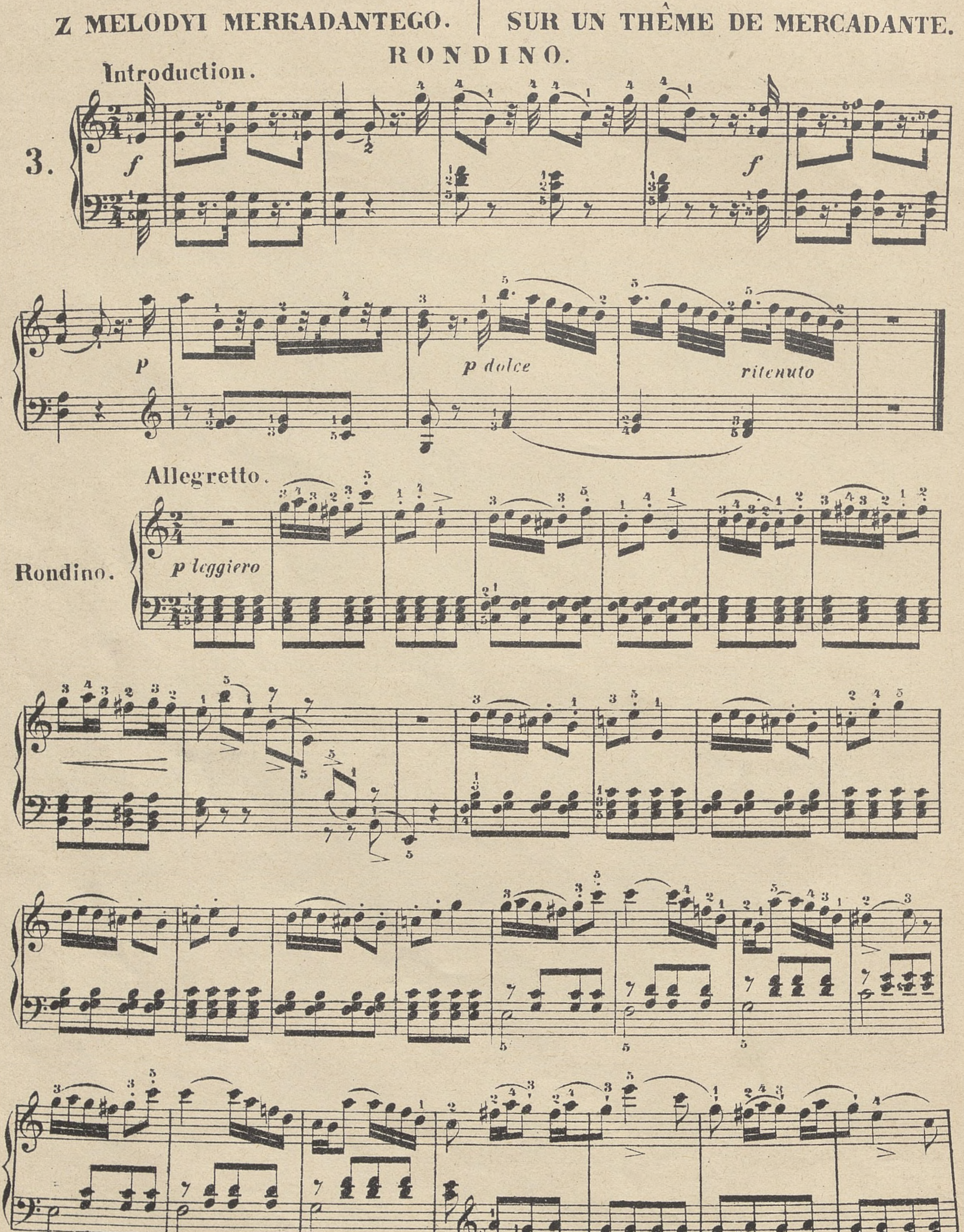
La seconde reprise doit être jouée *pp*

p

MALE RONDO
Z MELODYI MERKADANTEGO.

PETIT RONDEAU
SUR UN THÊME DE MERCADANTE.

RONDINO.





cres -

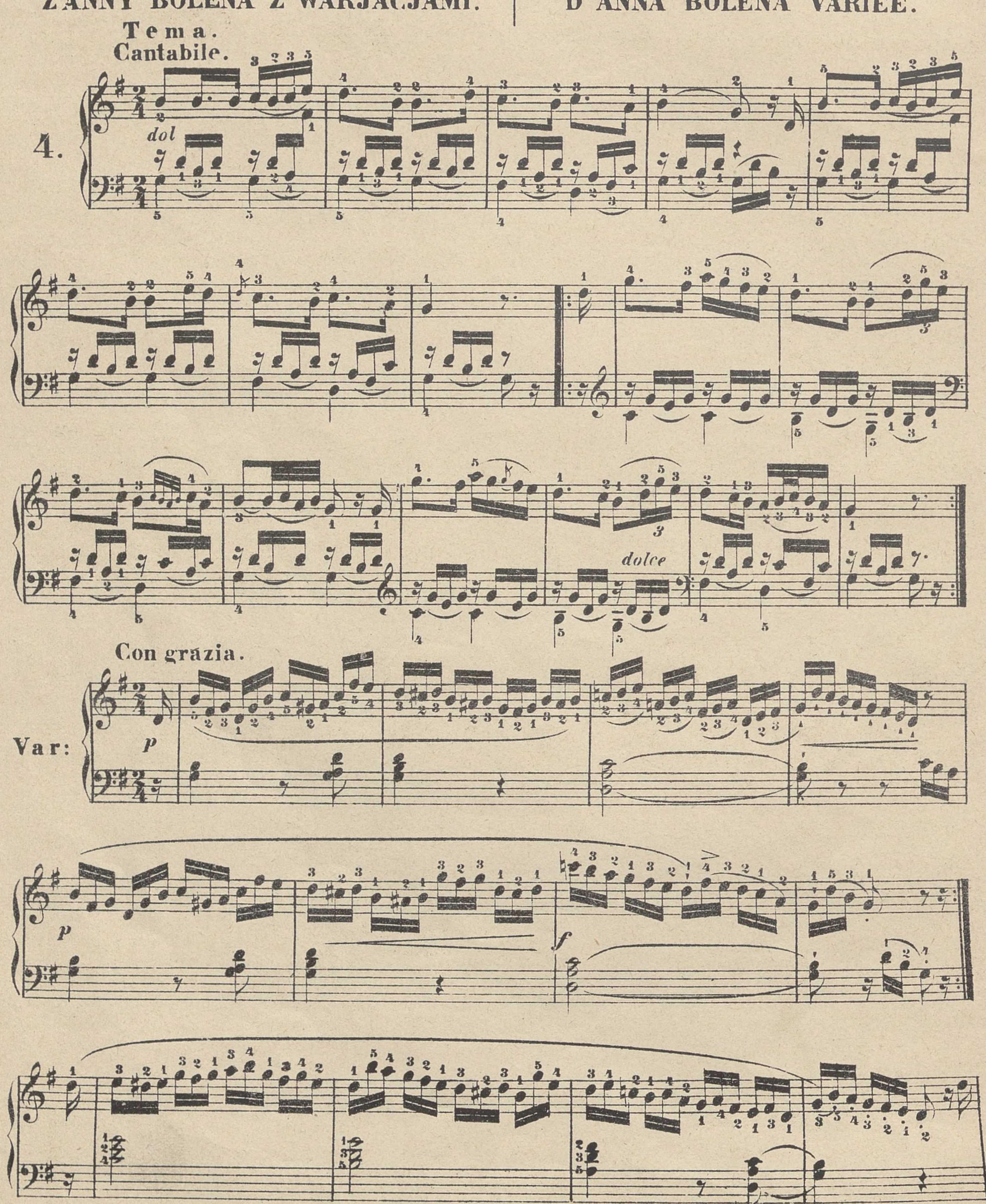
cres -

p dol.

cres. - cen - do

KAWATINA
Z ANNY BOLENA Z WARJACJAMI.

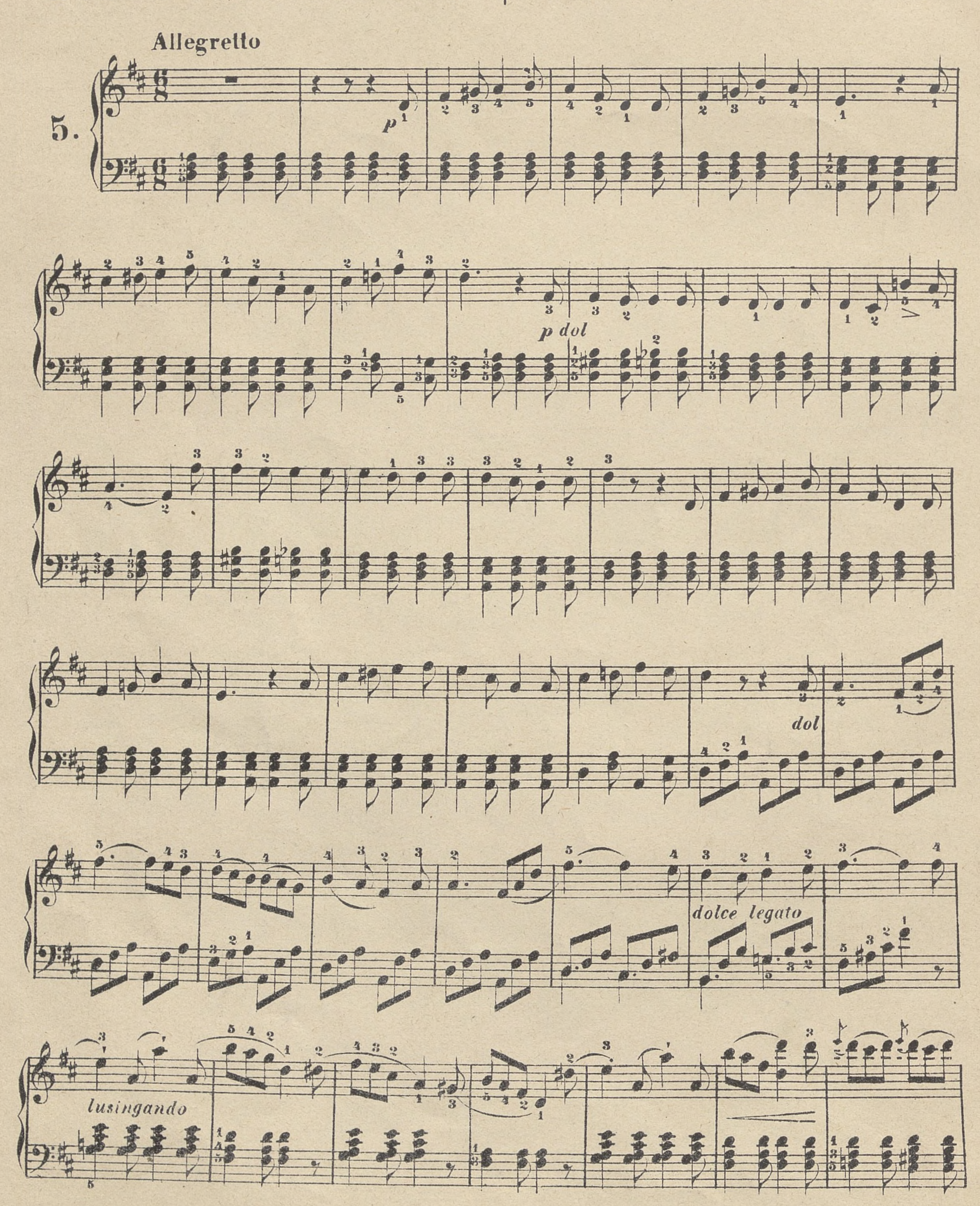
CAVATINE
D'ANNA BOLENA VARIÉE.




a tempo
P ritenuto
cres - - cen - - - do
dim.
riten.
ten.
ten.
sf
sf
p dol
p dol
ten
p
dimi - - nuen - do
pp
pp

RONDO
Z MELODYI NEAPOLITAŃSKIEJ.

RONDEAU
SUR UN THÊME NAPOLITAIN.





cres *sostenuto* *dimi - nuen - do* *p* *p*

leggiero *cres - cen - do*

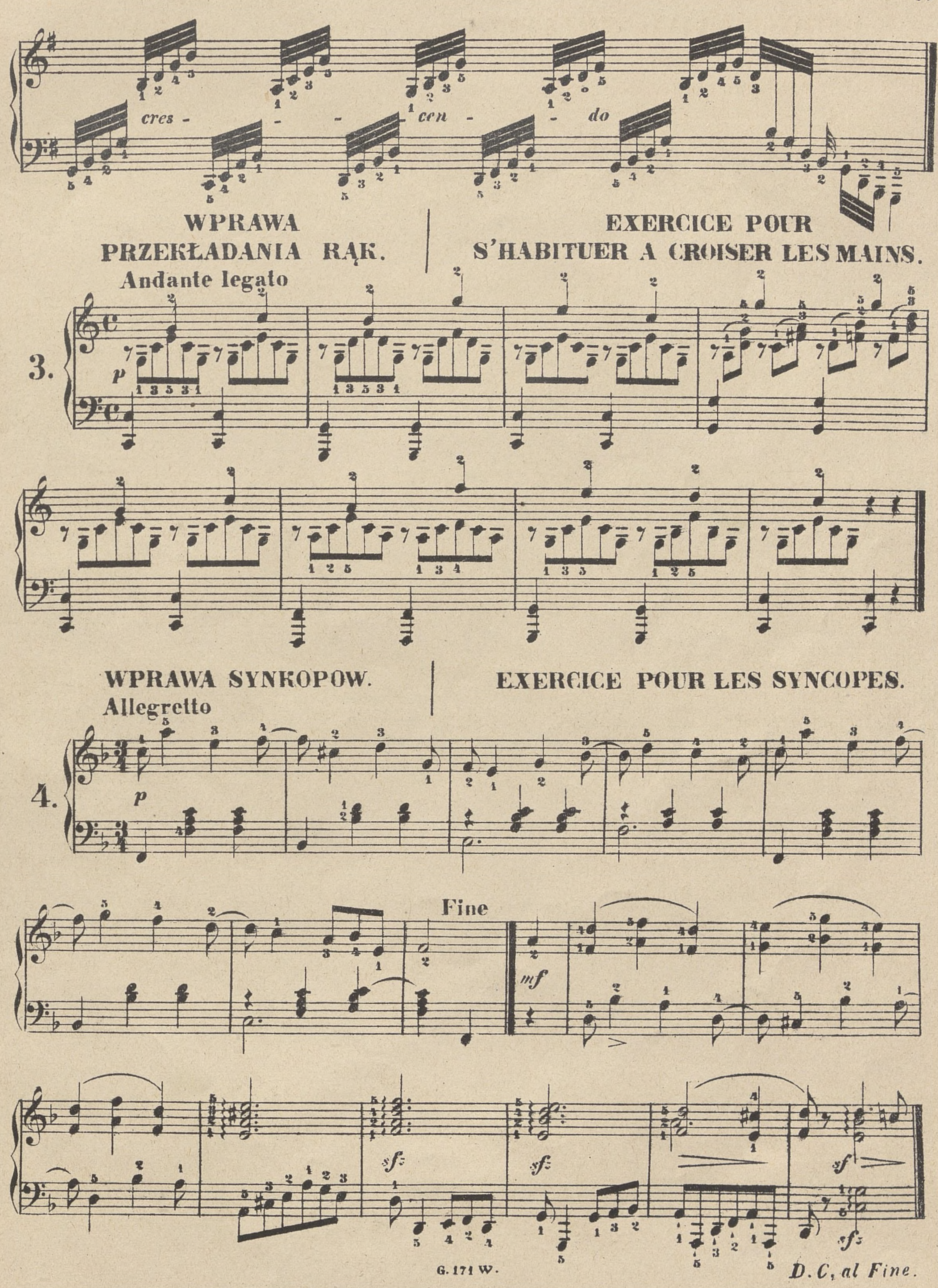
p *cres - cen - do*

f

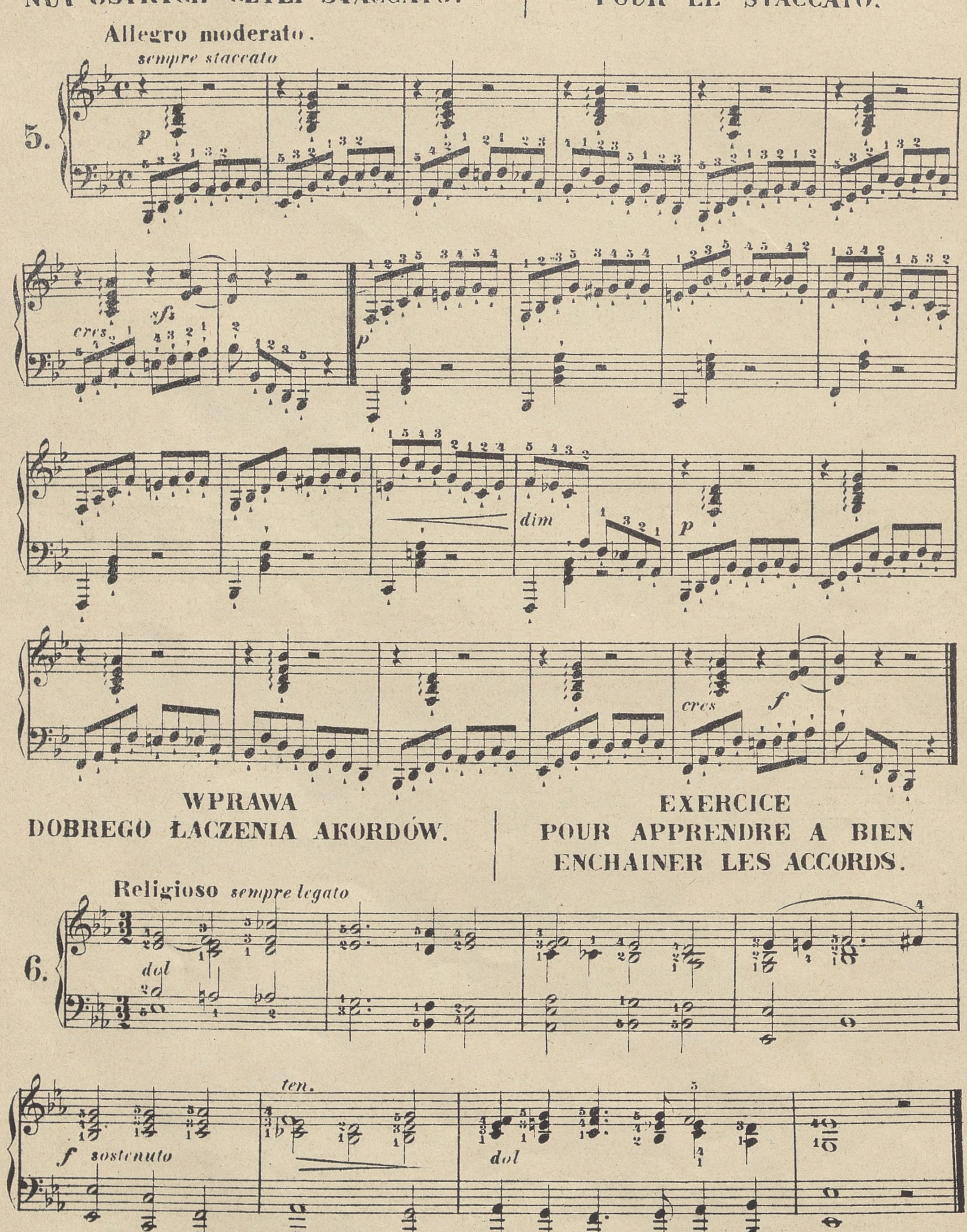
p *pp* *pp*

WPRAWA WYKONYWANIA SPIEWU I AKOMPANIAMENTU JEDNĄ RĘKĄ. | EXERCICE POUR S'ACCOUTUMER A FAIRE LE CHANT ET L' ACCOMPAGNEMENT AVEC LA MÊME MAIN.

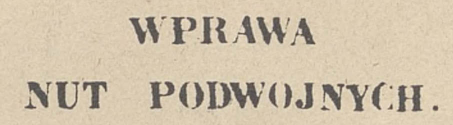



cres - - - cen - do
WPRAWA PRZEKŁADANIA RĄK.
EXERCICE POUR S'HABITUER A CROISER LES MAINS.
Andante legato
3.
p
WPRAWA SYNKOPOW.
EXERCICE POUR LES SYNCOPES.
Allegretto
4.
p
Fine
mf
sf
D.C. al Fine.

WPRAWA NUT OSTRYCH CZYLI STACCATO. | EXERCICE POUR LE STACCATO.



WPRAWA DOBREGO ŁACZENIA AKORDÓW. | EXERCICE POUR APPRENDRE A BIEN ENCHAINER LES ACCORDS.



EXERCICE
POUR LES DOUBLES NOTES.

Moderato

7.

legato

p dol

cres

f

p

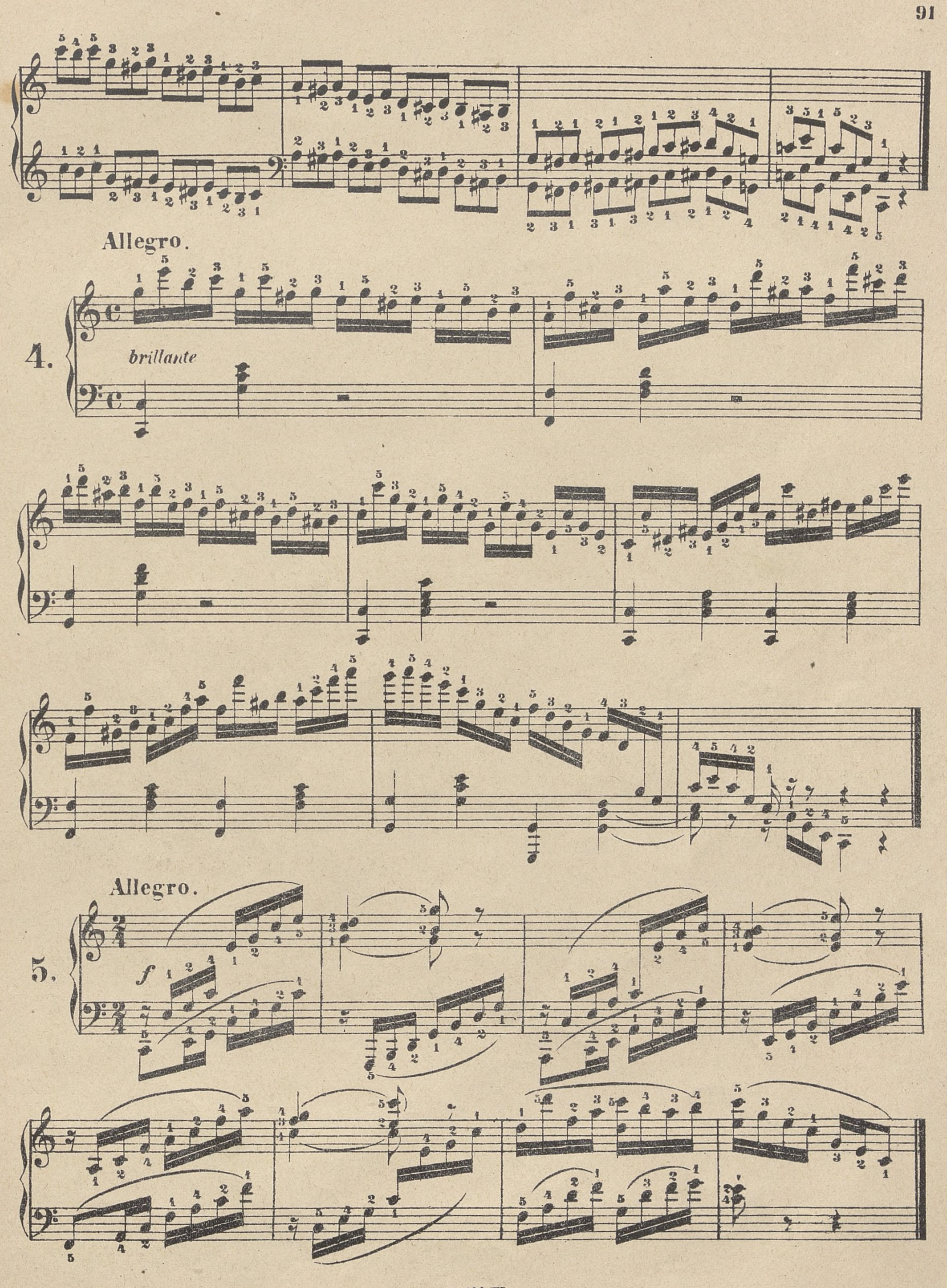
sf *sempre f*

sf

sf

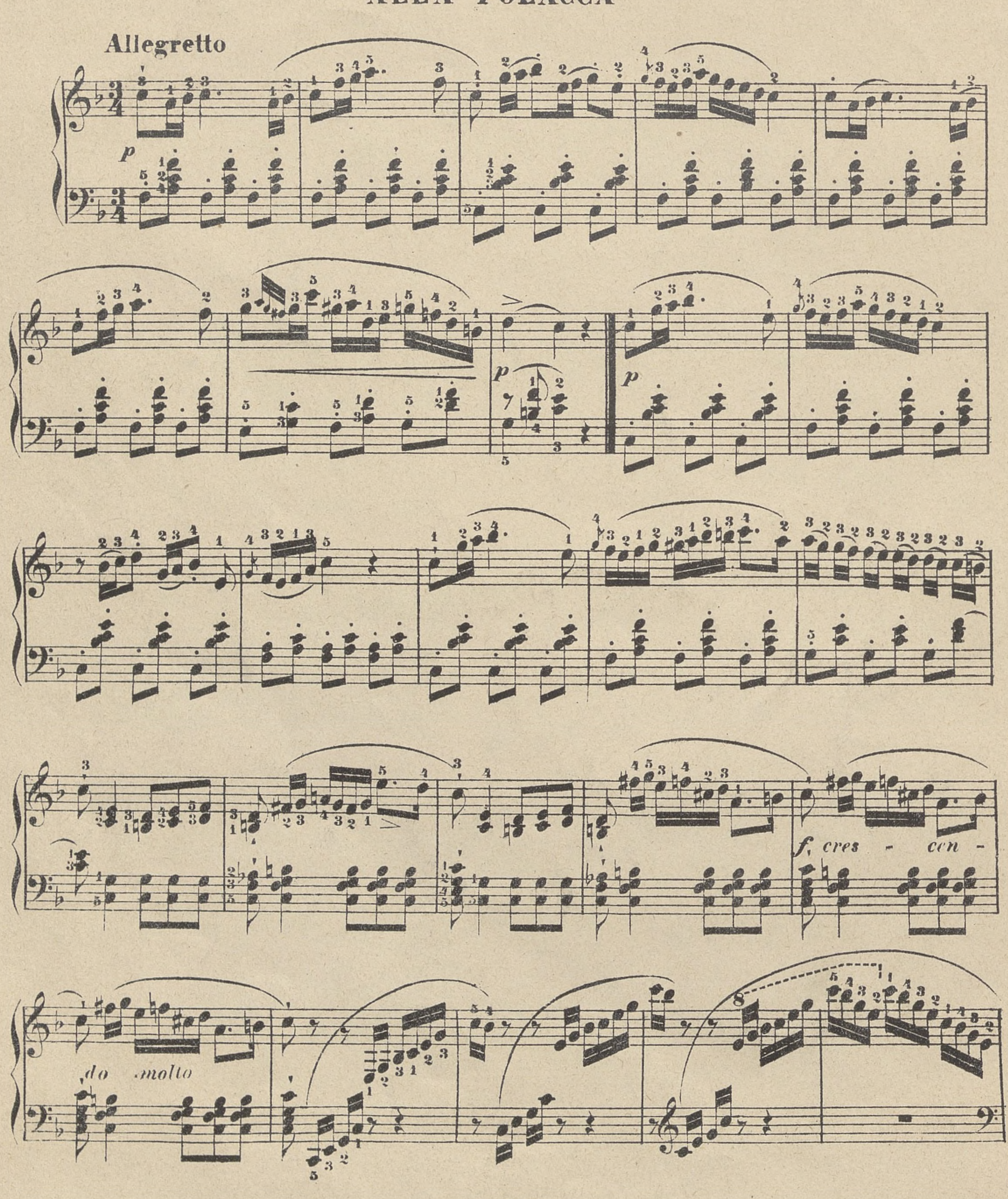
sf


Moderato
1.
p dolce
cres
dimin
Allegro
2.
sf.
Allegro risoluto
3.
f


Allegro.
4.
brillante
Allegro.
5.
f

TRZECI SPOCZYNEK. | 3e REPOS DE L'ETUDE.

ALLA POLACCA





p

leggiero

cres - - - cen - - do

p

cres - - - cen - - do

sf cres

cen - do

sf

f

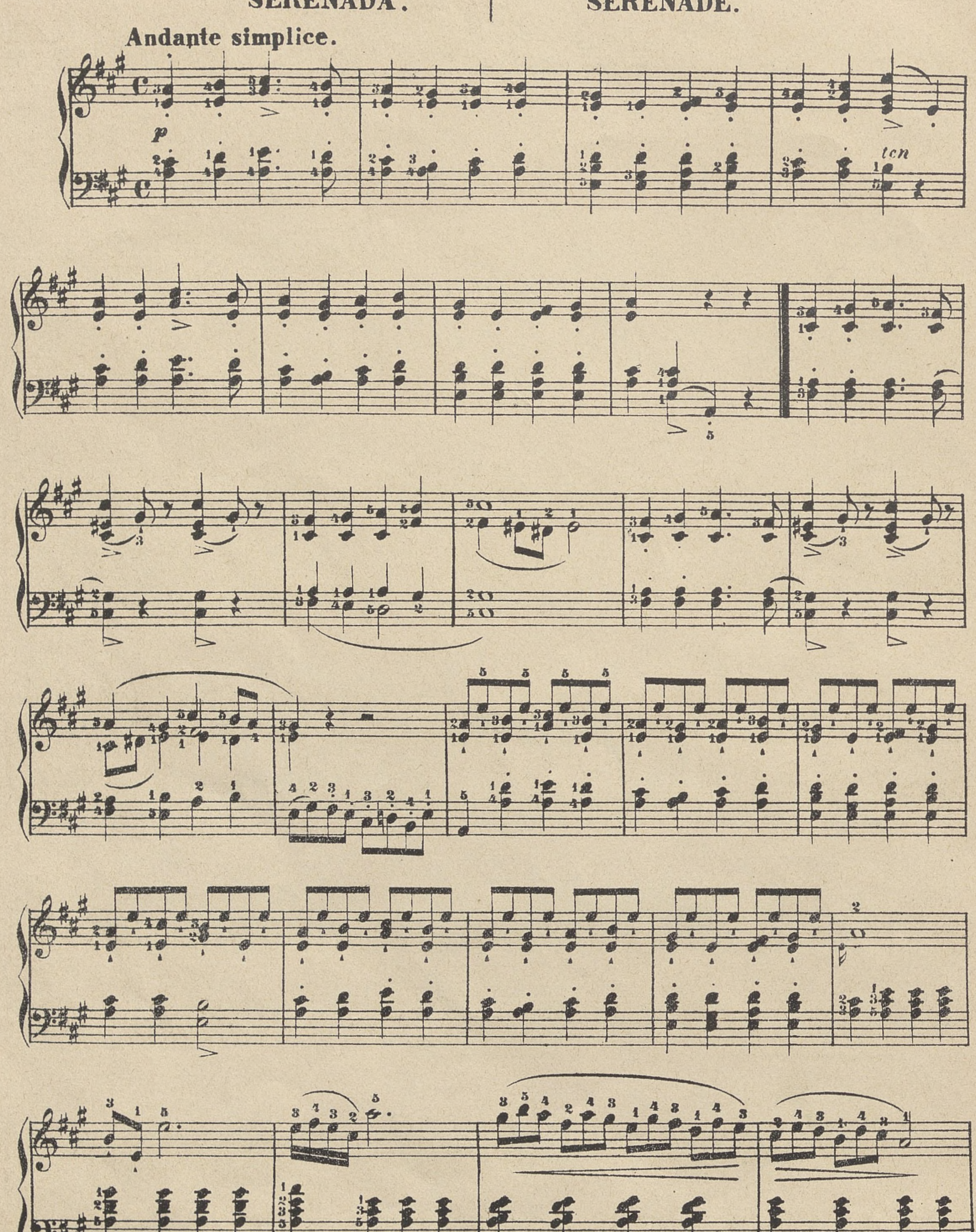
ff

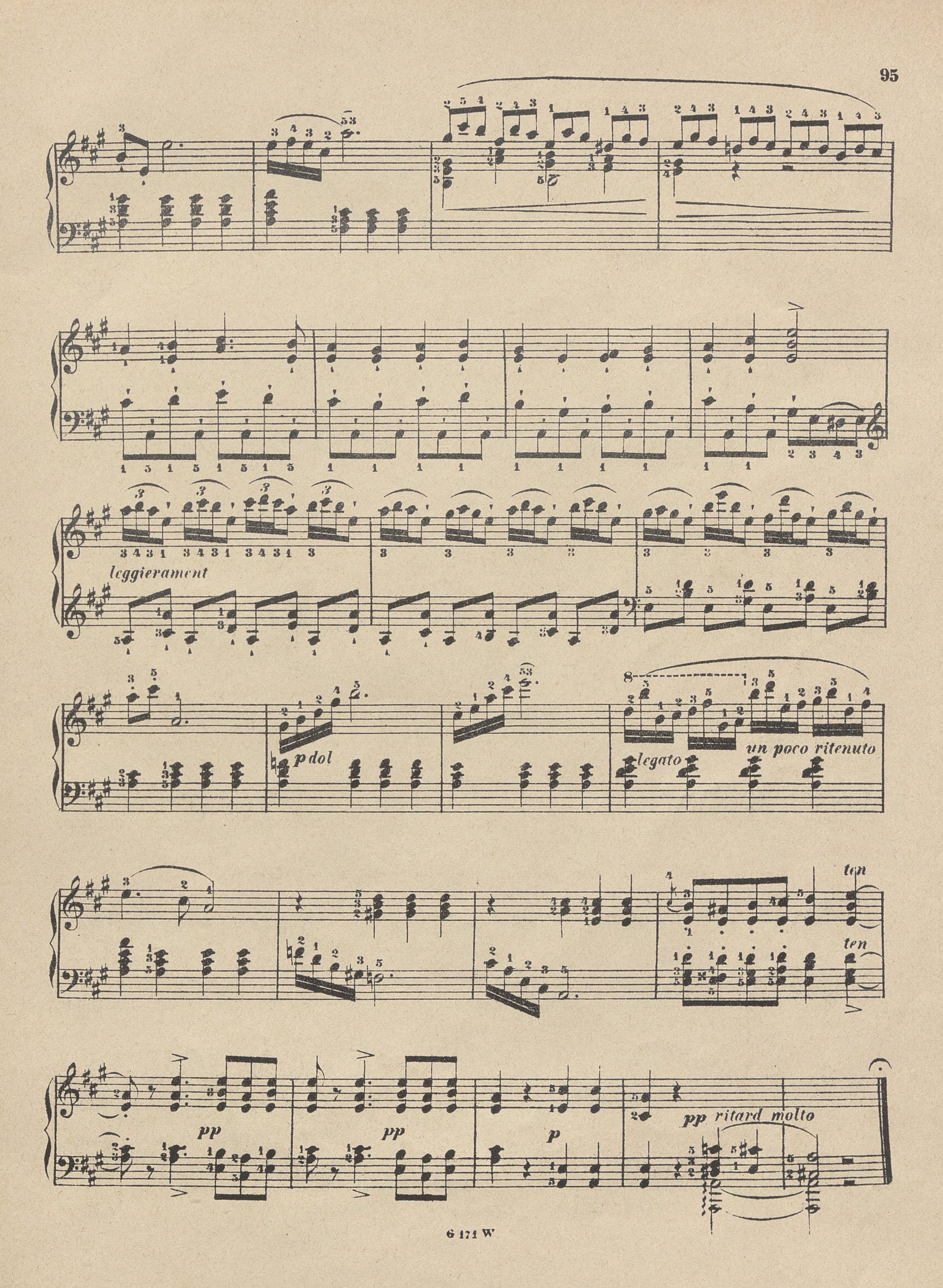
sf

sf

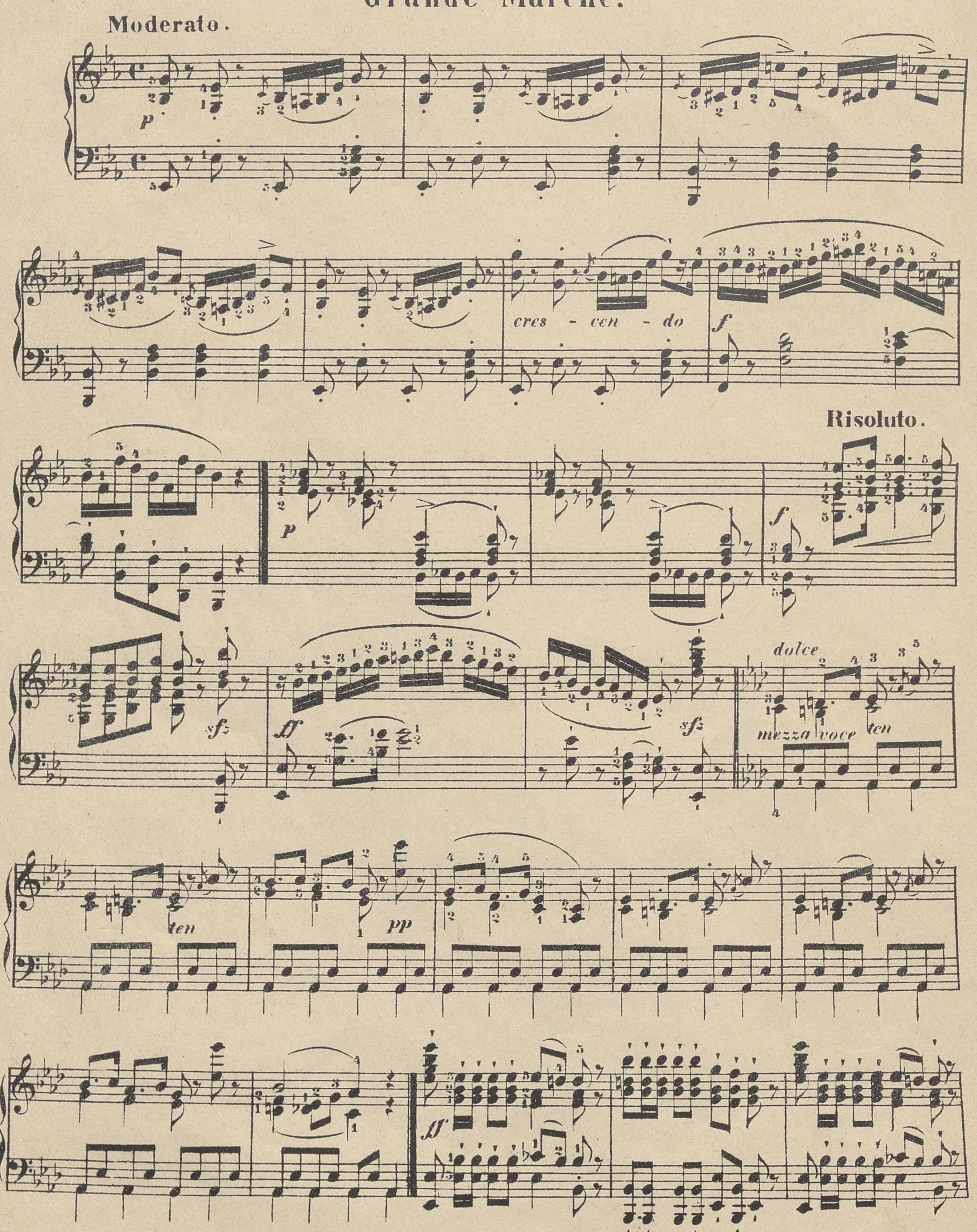
SERENADA. | SERENADE.

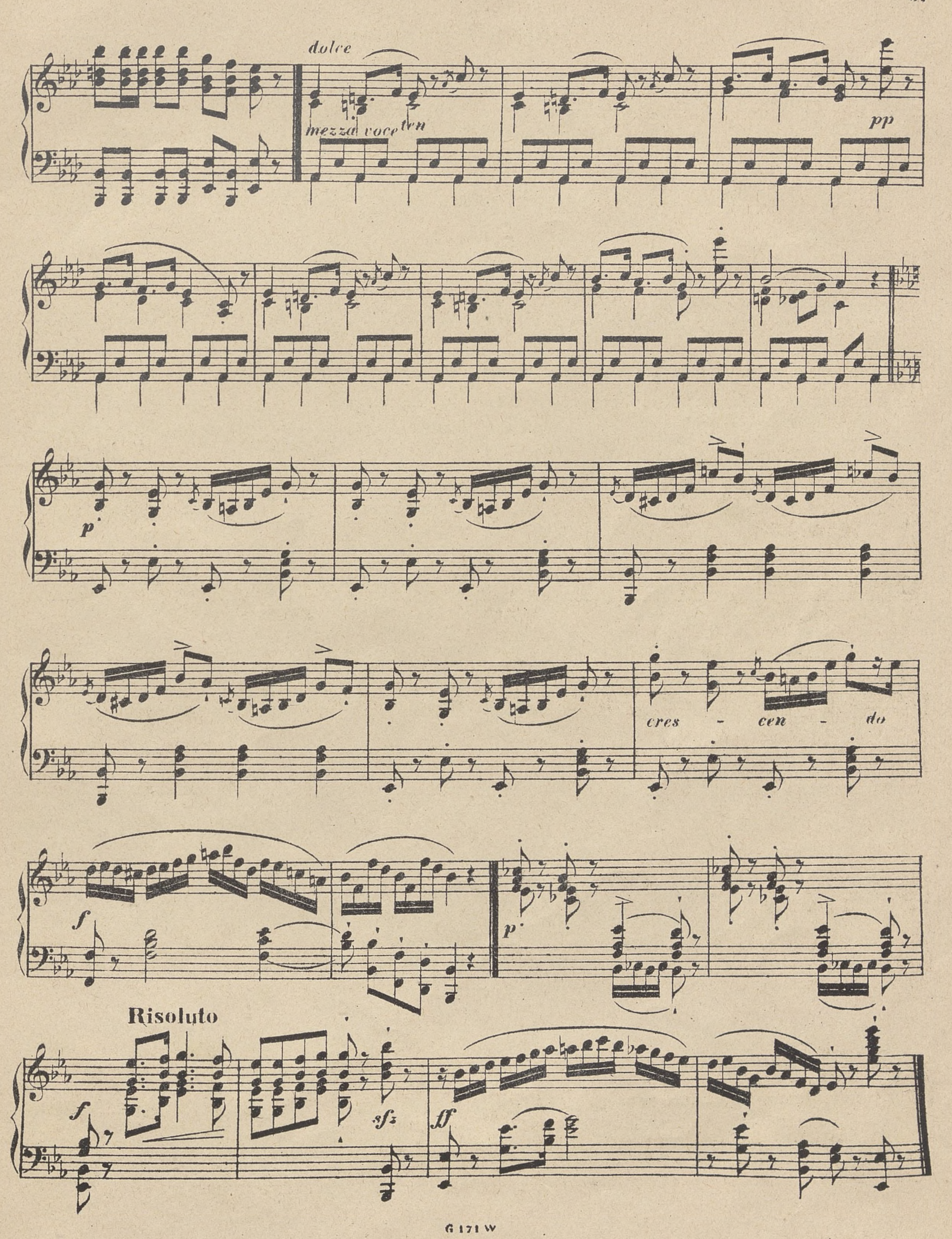
Andante simplice.




leggierament
p dol
legato
un poco ritenuto
ten
ten
pp
pp
p
pp ritard molto

Wielki Marsz.
Grande Marche.




dolce
mezza voce
ten
pp
p
cres - cen - do
f
p
Risoluto
f
sfz
ff

Andante grazioso.

Andante moderato. *Con espressione.*

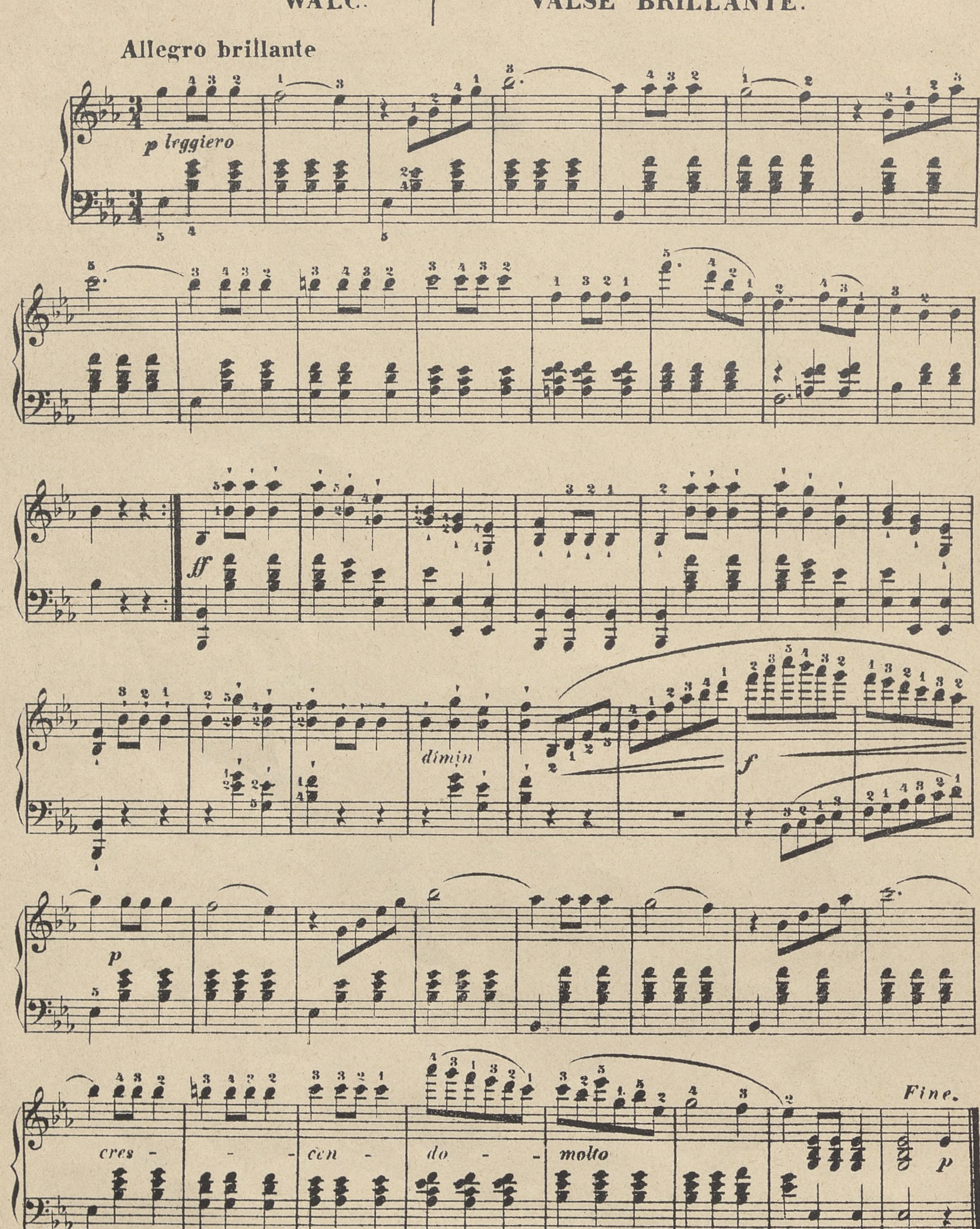


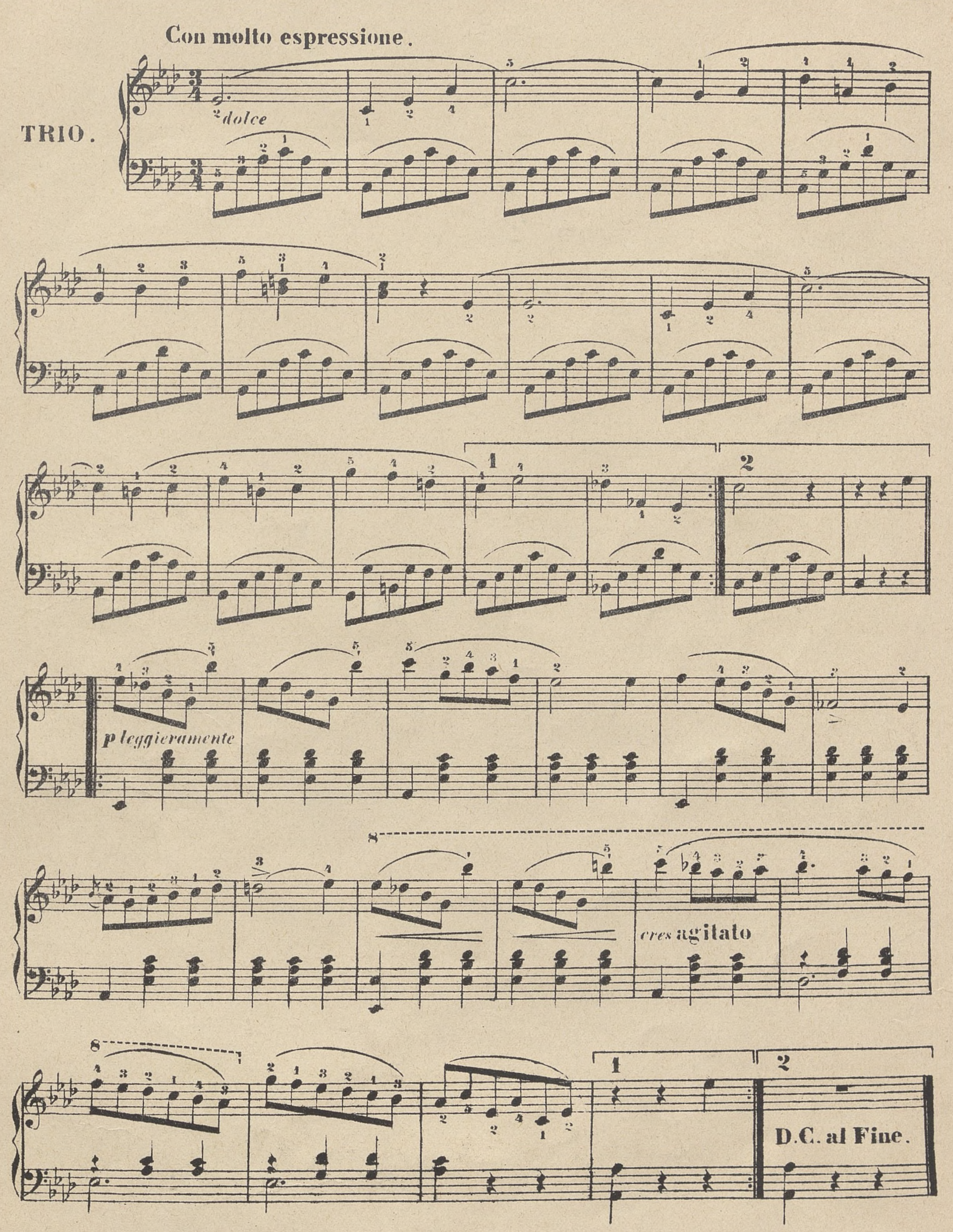


dolce
p
p
Agitato
mf
f
p
p
p
dimin
ritard
pp

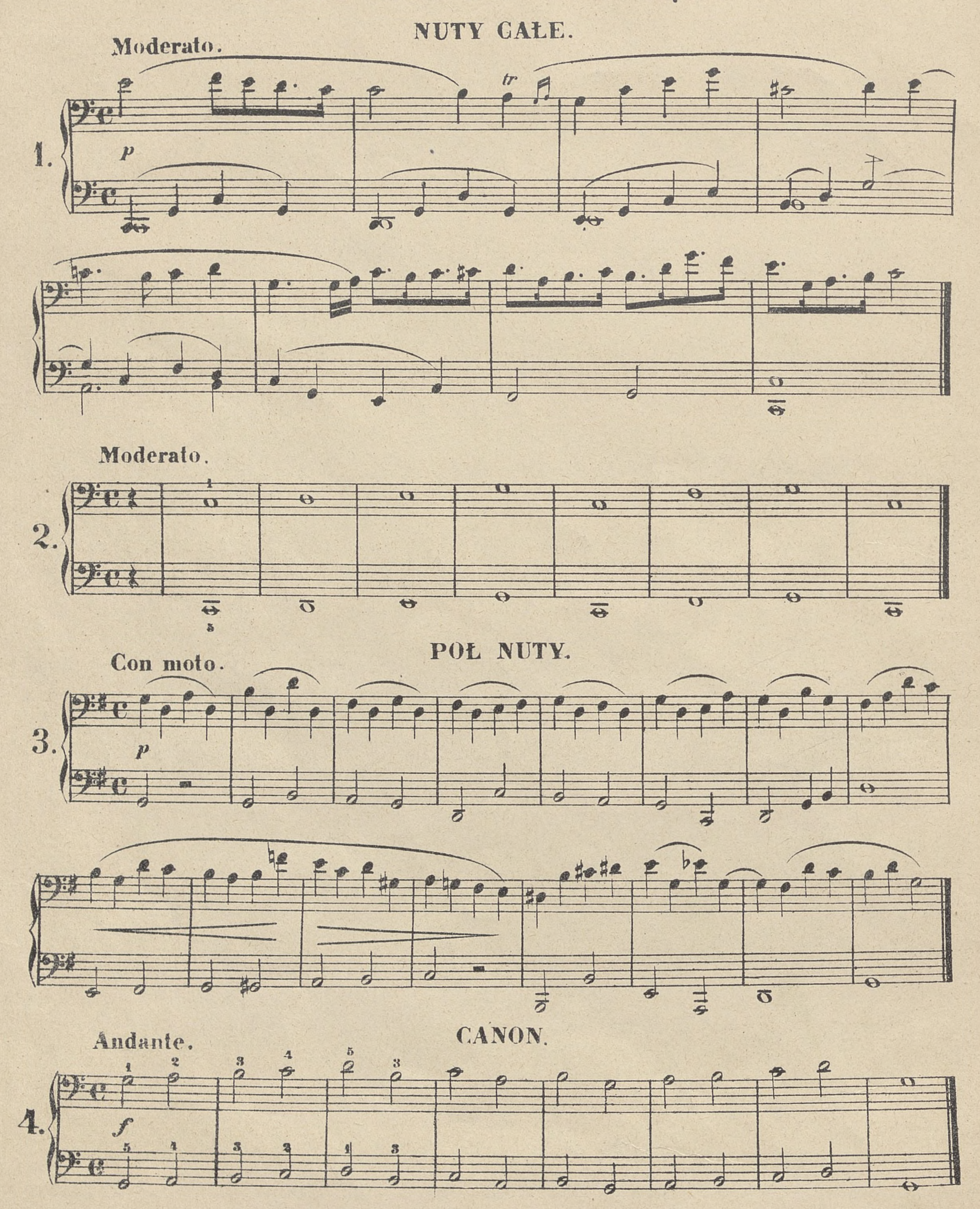
WALC. | VALSE BRILLANTE.

Allegro brillante

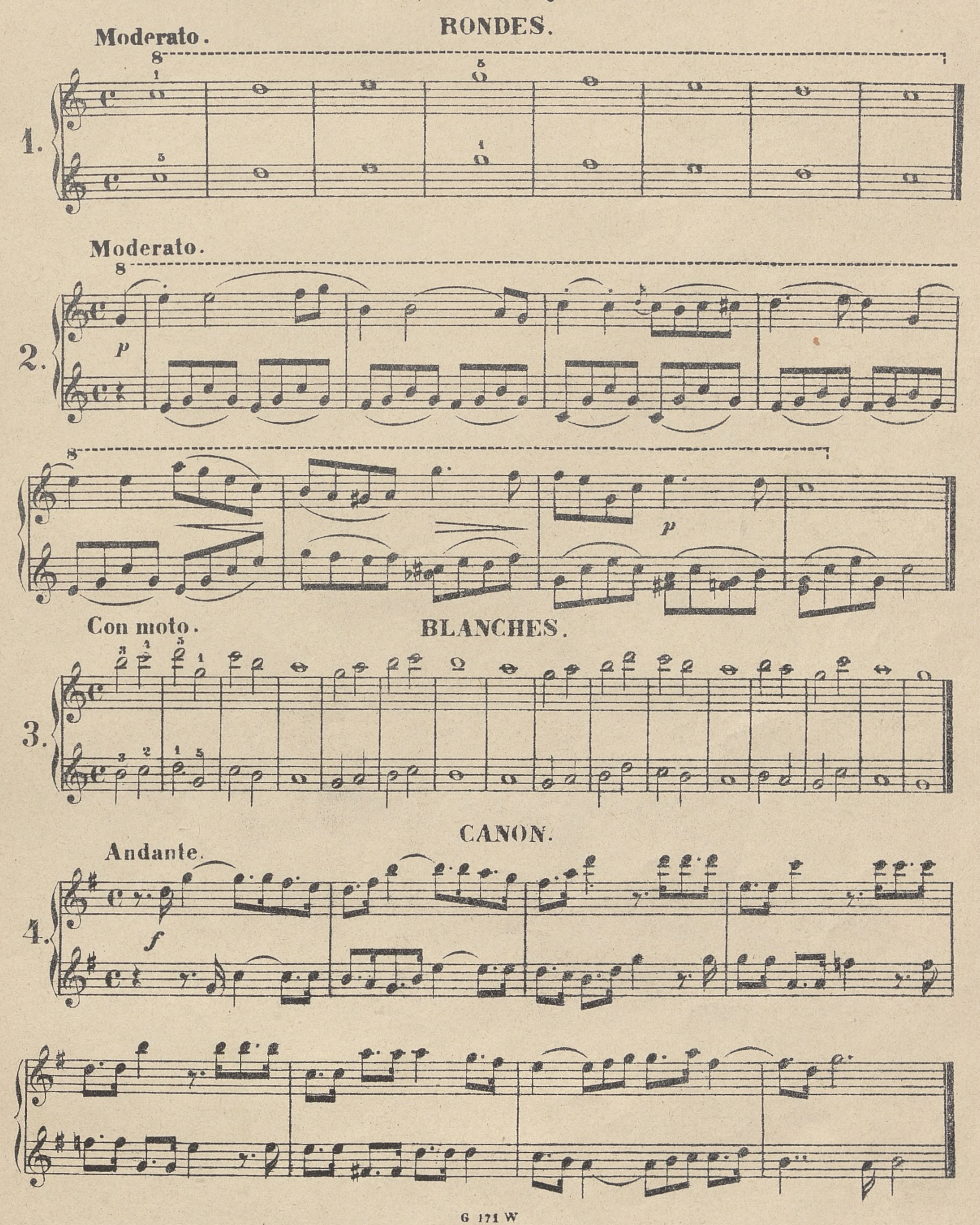


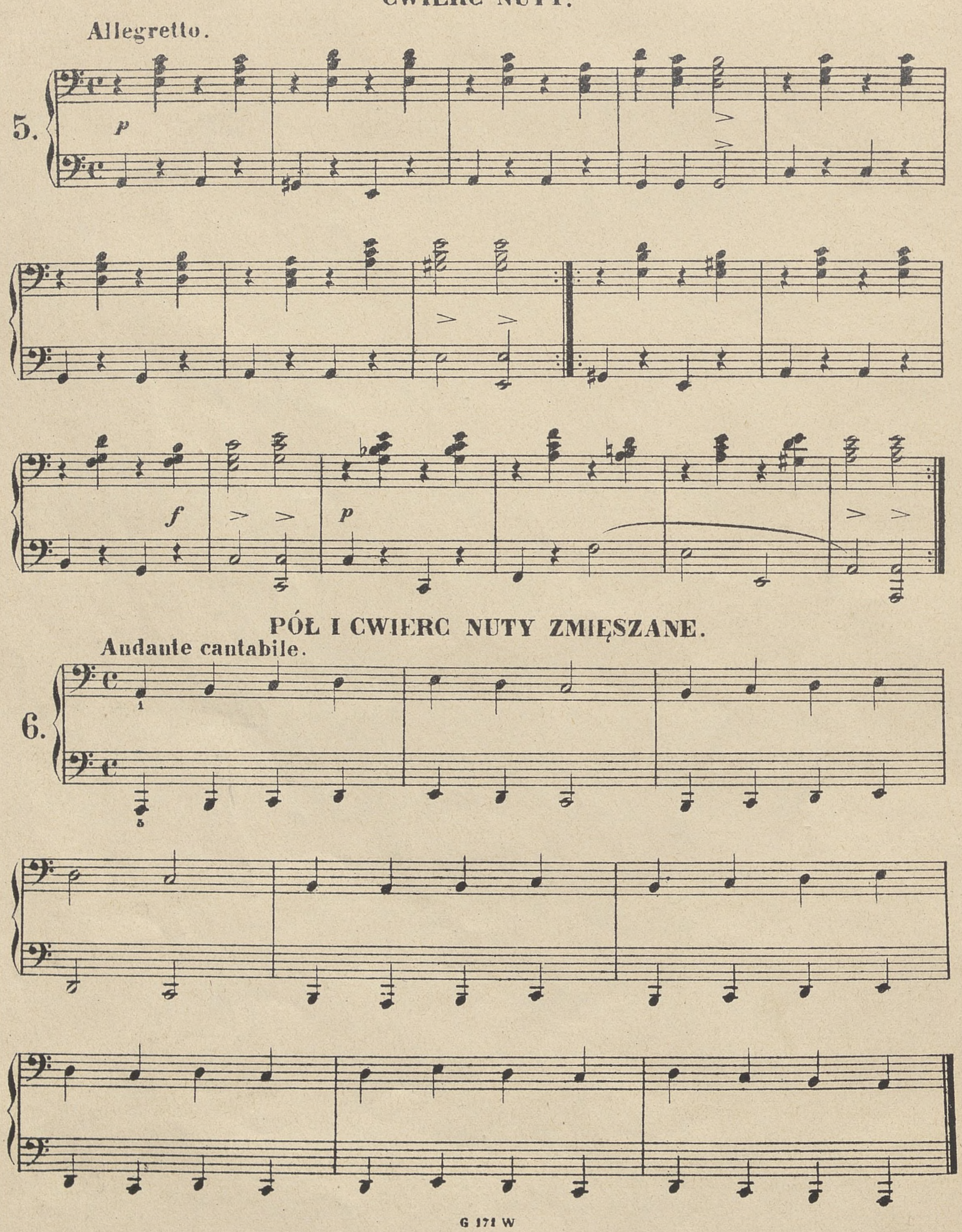

Con molto espressione.
TRIO.
dolce
p leggieramente
cres agitato
D.C. al Fine.

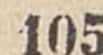
ŁATWE SZTUCZKI NA 4y RĘCE.



PETITES LEÇONS À QUATRE MAINS.




ĆWIERĆ NUTY.
Allegretto.
5.
p
f
p
PÓŁ I CWIERC NUTY ZMIĘSZANE.
Andante cantabile.
6.



NOIRES.

Allegretto.

5. *p*

BLANCHES MÊLEES DE NOIRES.

Andante cantabile.

6. *p*

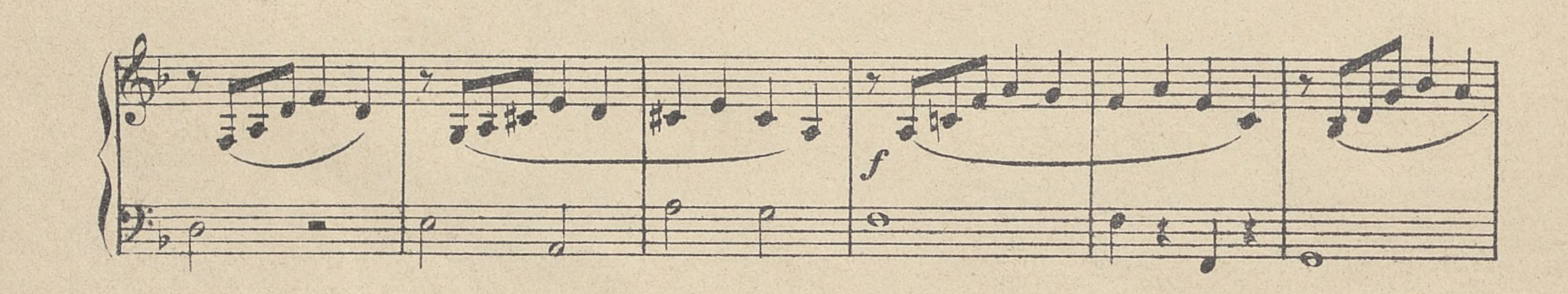


POŁ NUTY Z PUNKTAMI.

Moderato.

7.



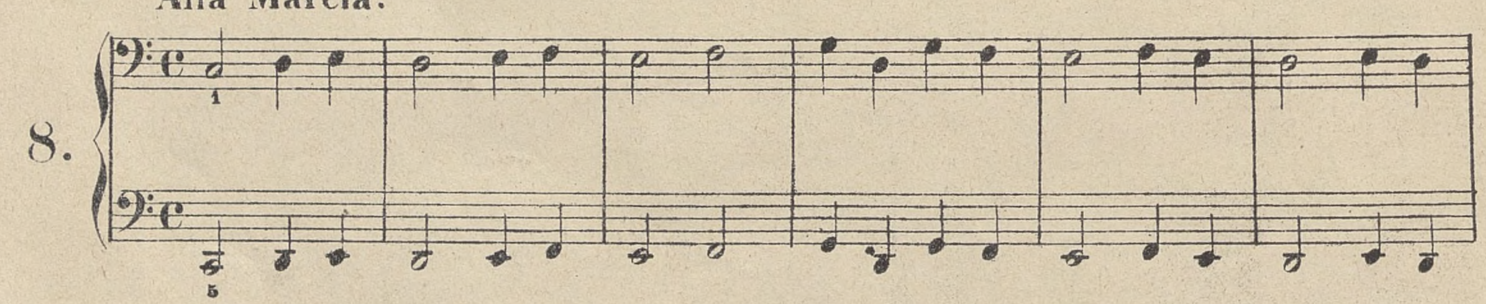




POŁ I ĆWIERĆ NUTY ZMIĘSZANE.

Alla Marcia.

8.

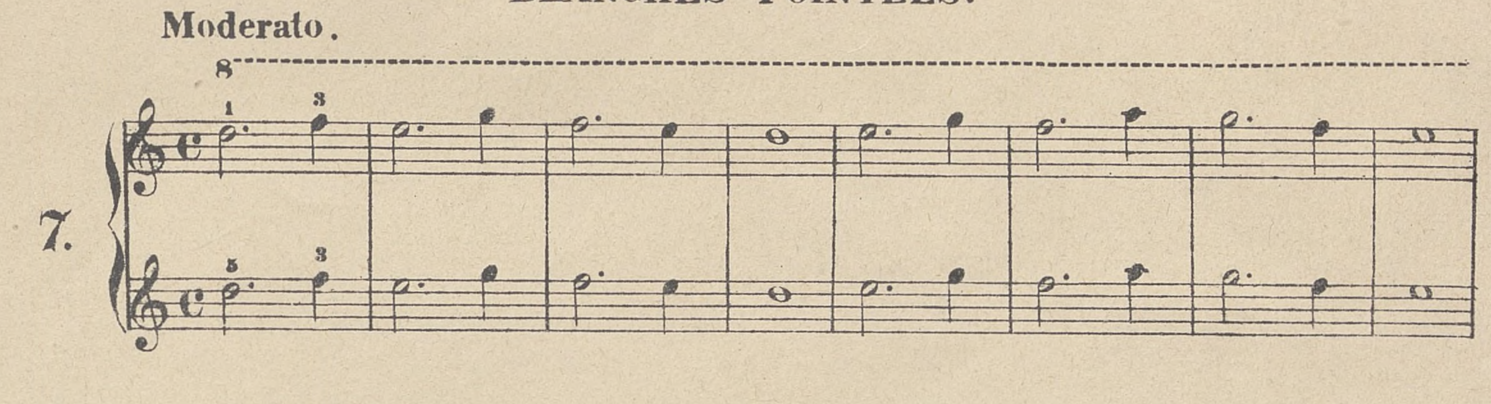


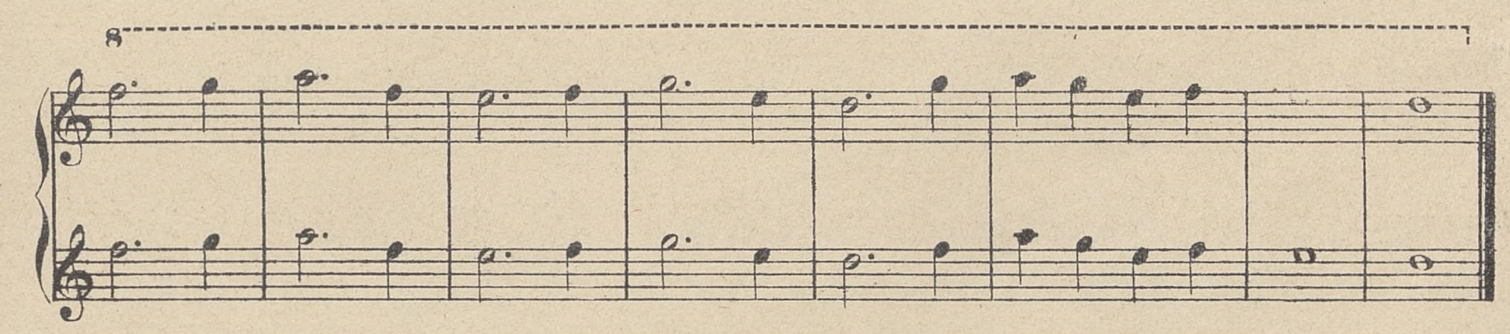


BLANCHES POINTÉES.

Moderato.

7.

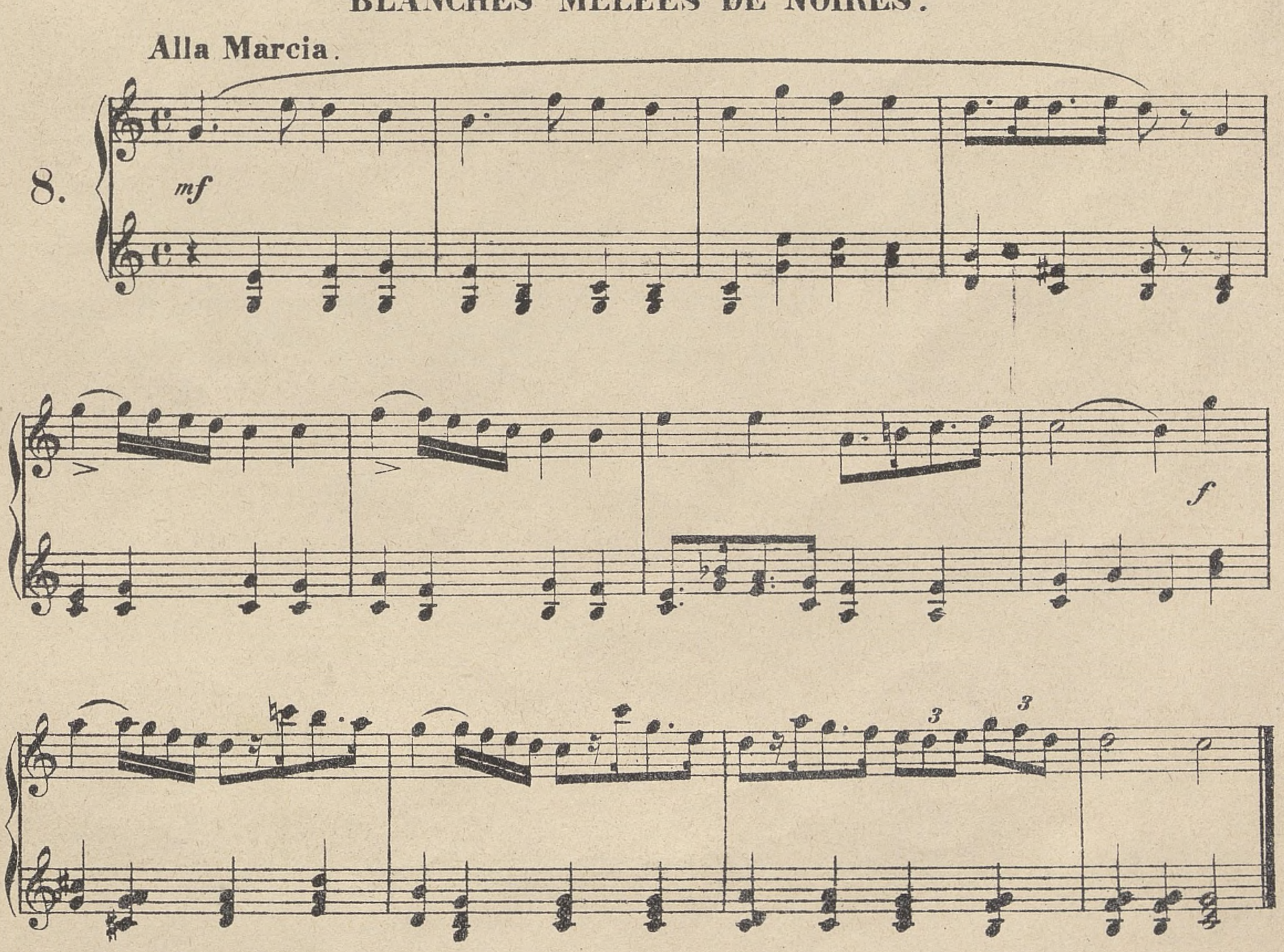


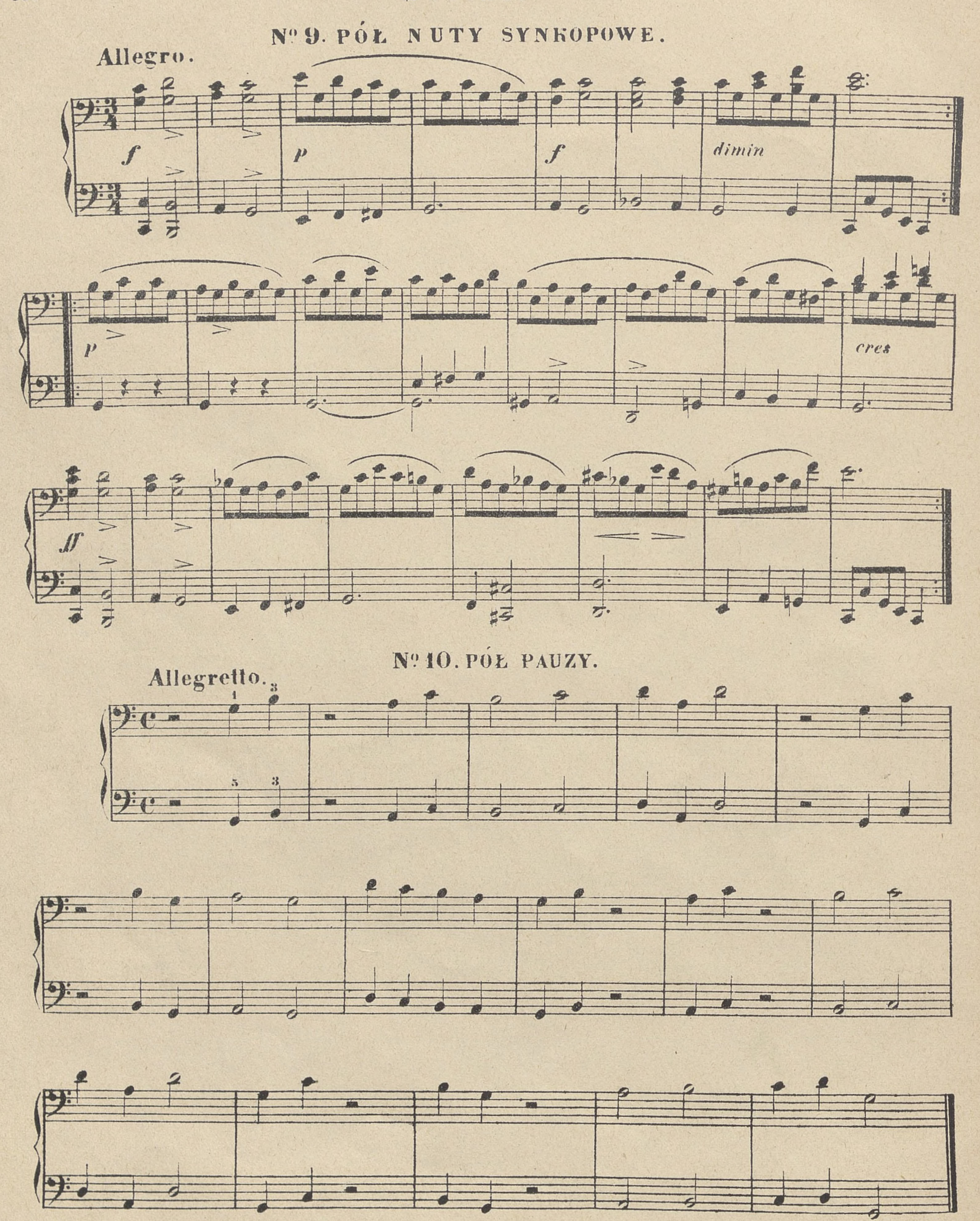


BLANCHES MÊLEES DE NOIRES.

Alla Marcia.

8.



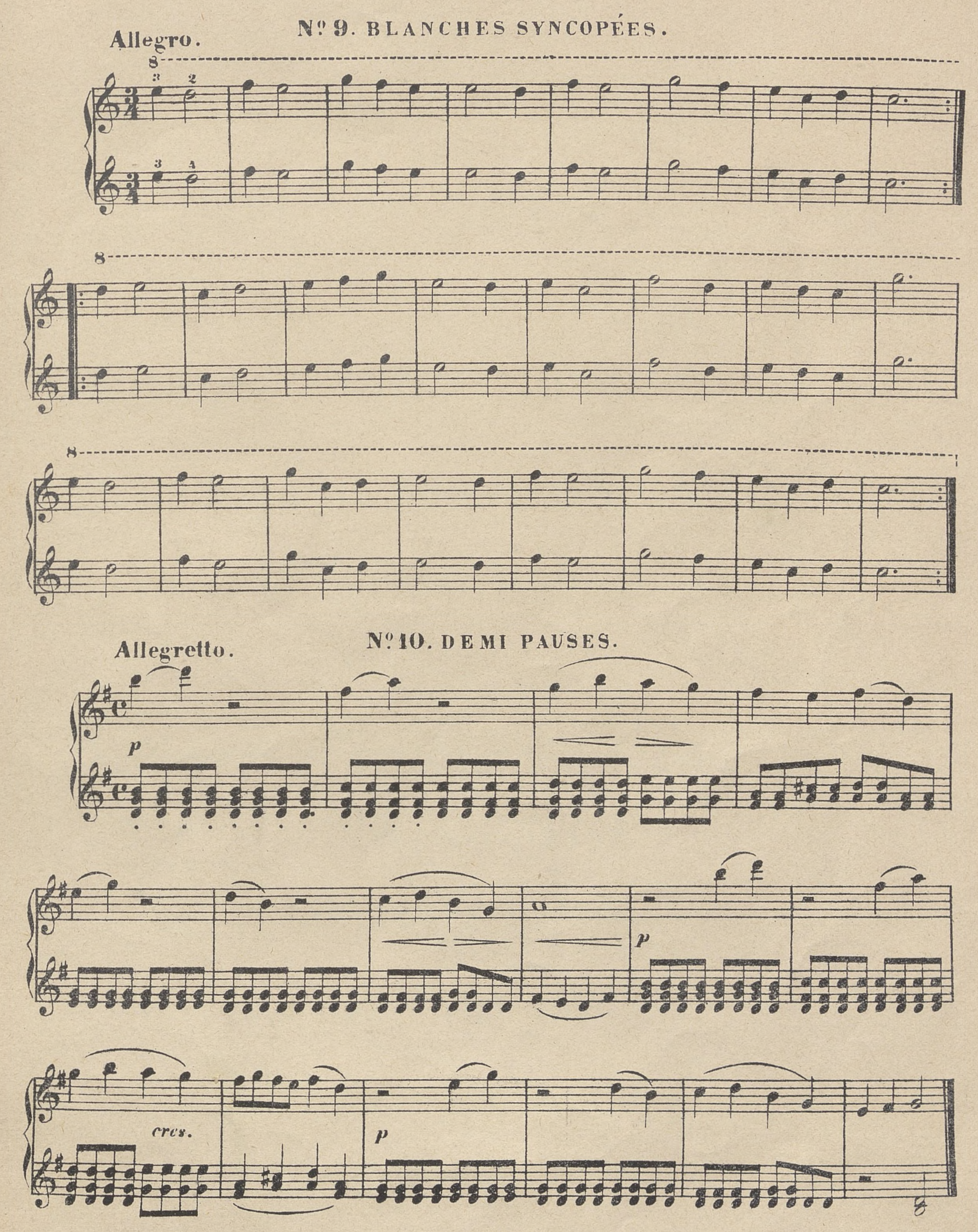

Nº 9. PÓŁ NUTY SYNKOPOWE.
Allegro.
f
p
f
dimin
p
cres
ff
Nº 10. PÓŁ PAUZY.
Allegretto.

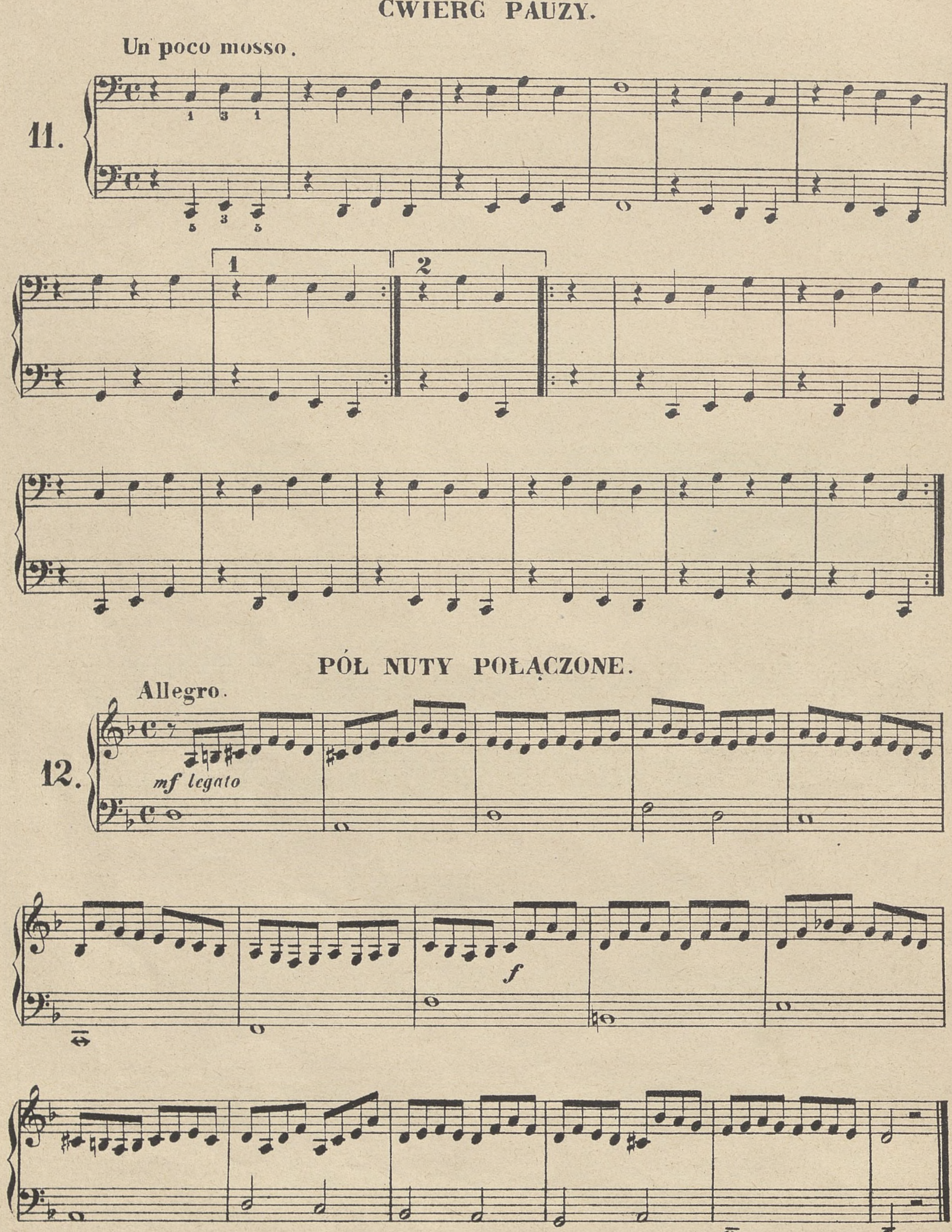
Nº 9. BLANCHES SYNCOPÉES.

Allegro.

Nº 10. DEMI PAUSES.

Allegretto.




ĆWIERĆ PAUZY.
Un poco mosso.
11.
1
2
PÓŁ NUTY POŁĄCZONE.
Allegro.
12.
mf legato
f

SOUPIRS.


Un poco mosso.
11.
p
cres
dimin
1
2
p
cres
dimin
BLANCHES LIÉES.
Allegro.
8
3
12.
3
8

ĆWIERĆ NUTY POŁĄCZONE.

Allegro.

13.

p

cres

dimin

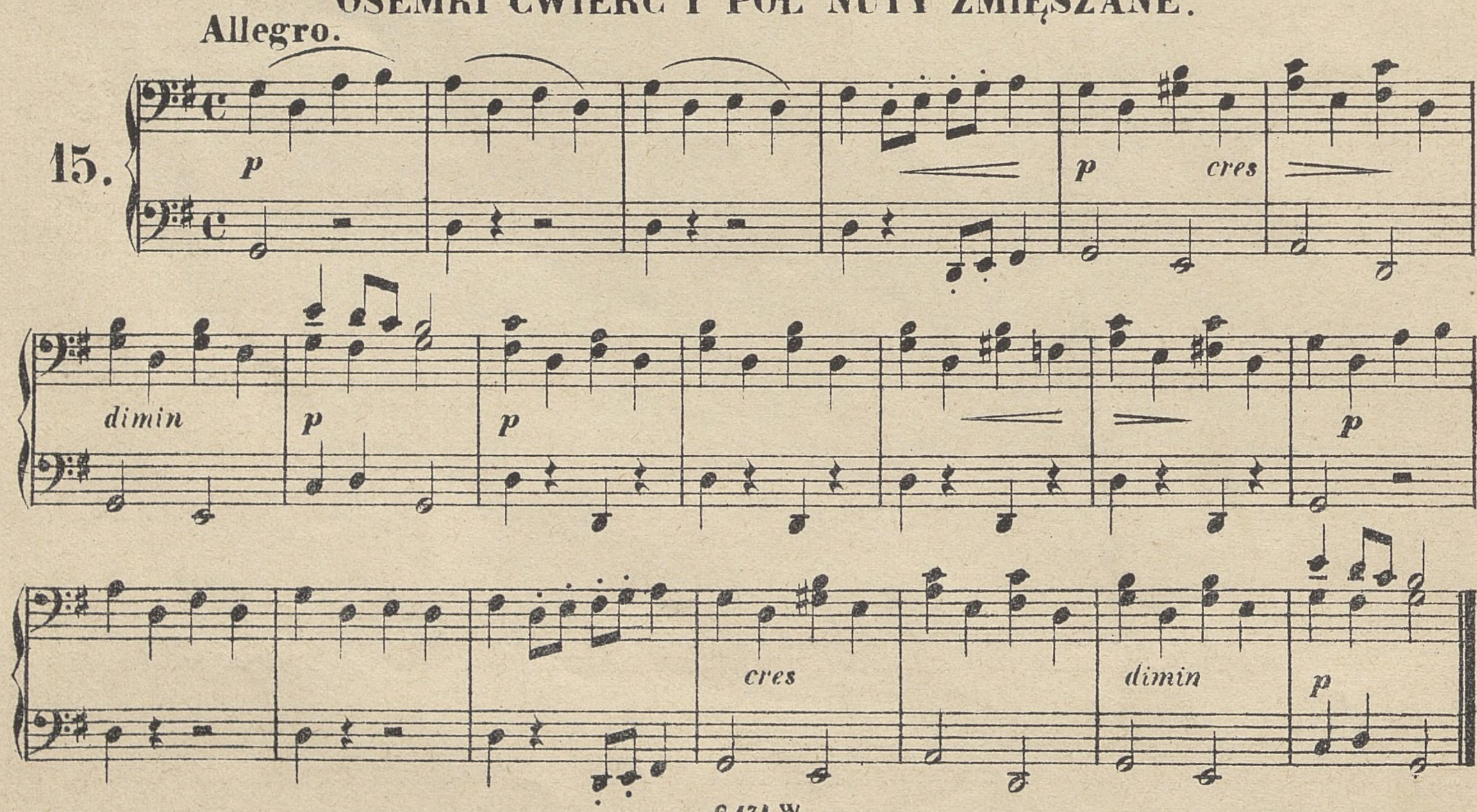
ÓSEMKI CZYLI RAZ WIĄZANE NUTY.

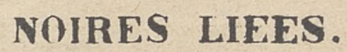
Allegro.

14.

1

ÓSEMKI ĆWIERĆ I PÓŁ NUTY ZMIĘSZANE.





Allegro.

13.

CROCHES.

Allegro.

14.

f

CROCHES MÊLÉES DE NOIRES ET BLANCHES.

Allegro.

15.

PÓŁ ĆWIERCIOWE CZYLI ÓSEMKOWE PAUZY.

Tempo di Menuetto.

16.



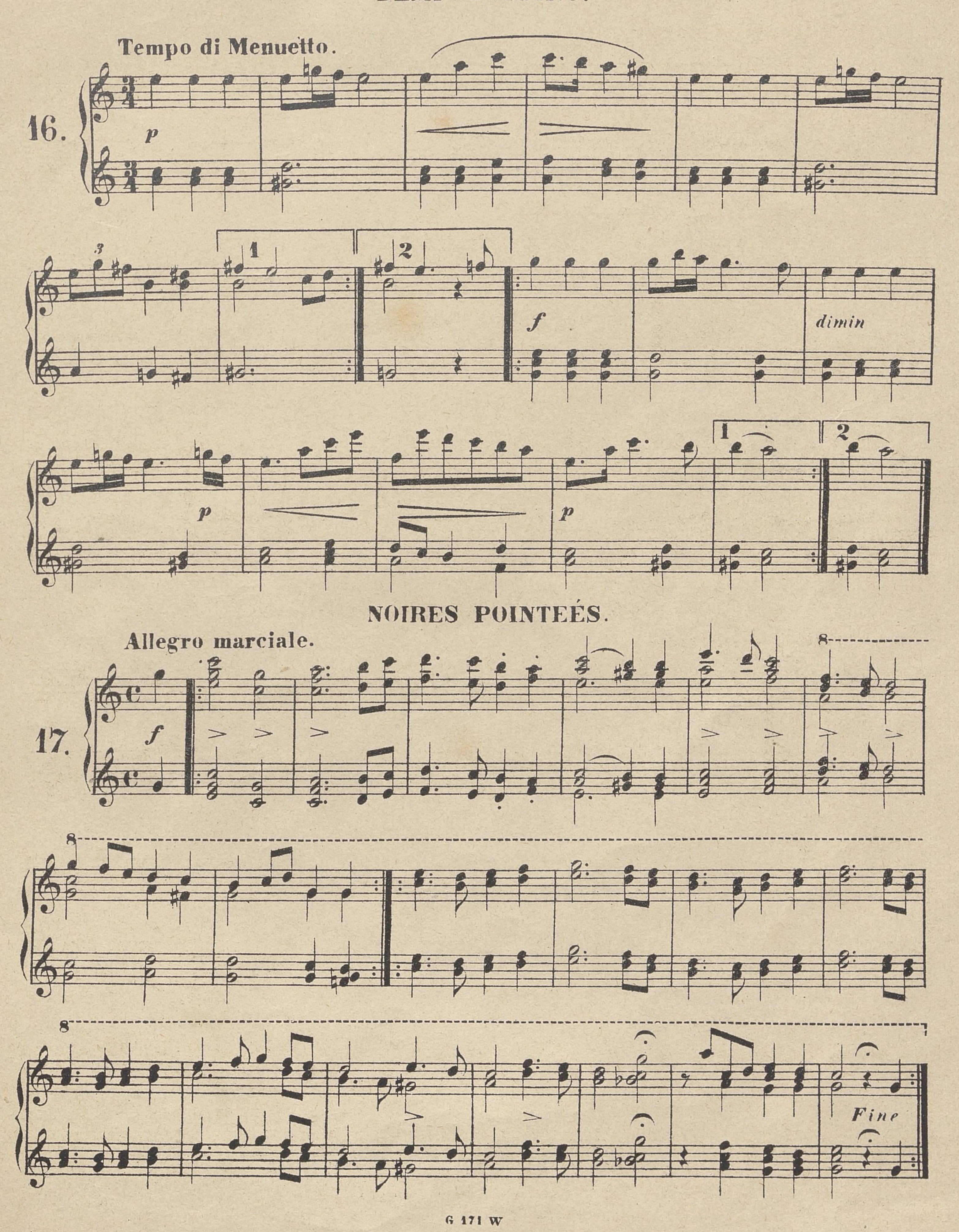
ĆWIERĆ NUTY Z PUNKTAMI.

Allegro marciale.

17.



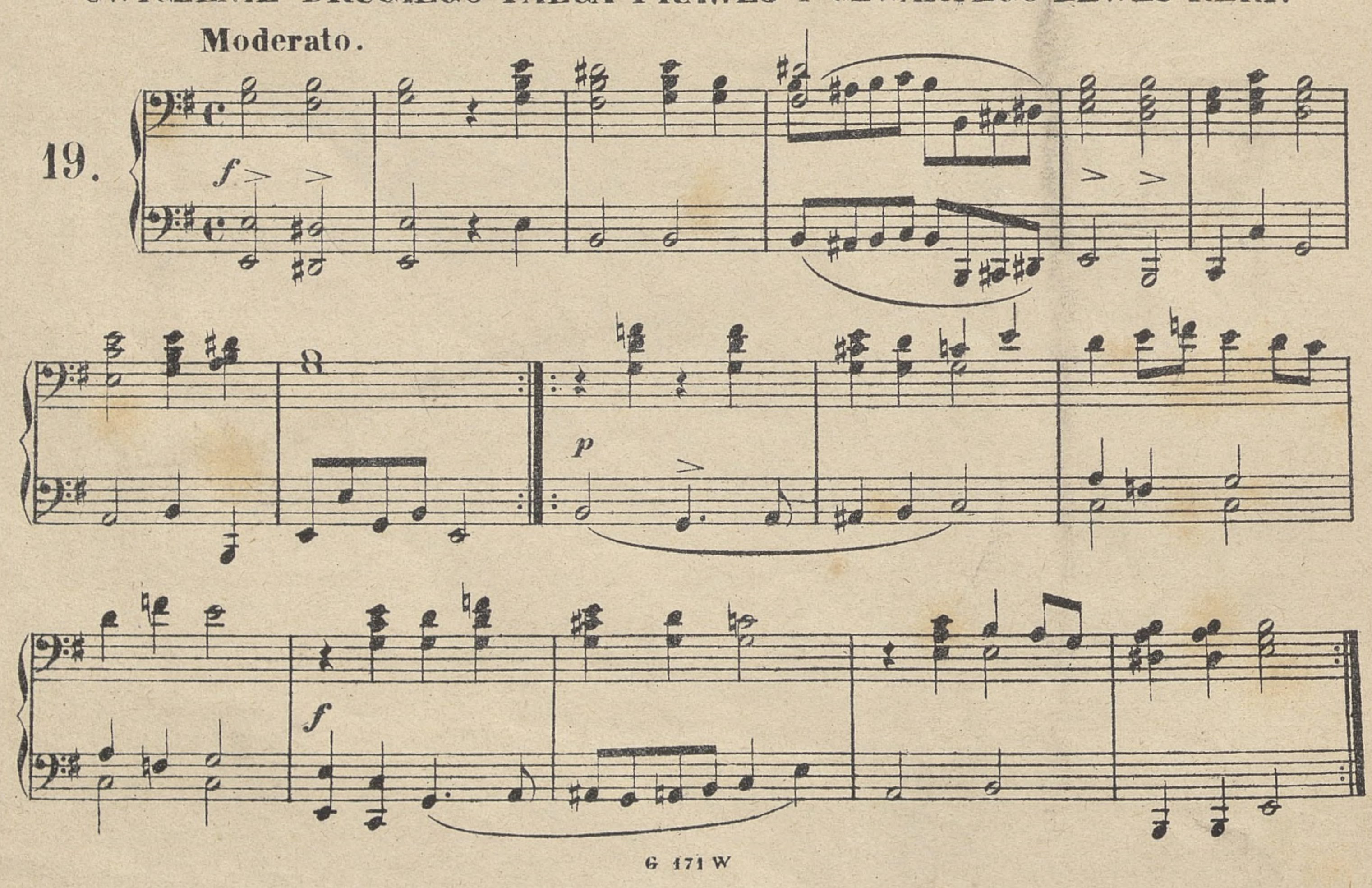
DEMI-SOUPIRS.



ĆWIERĆ NUTY SYNKOPOWE.



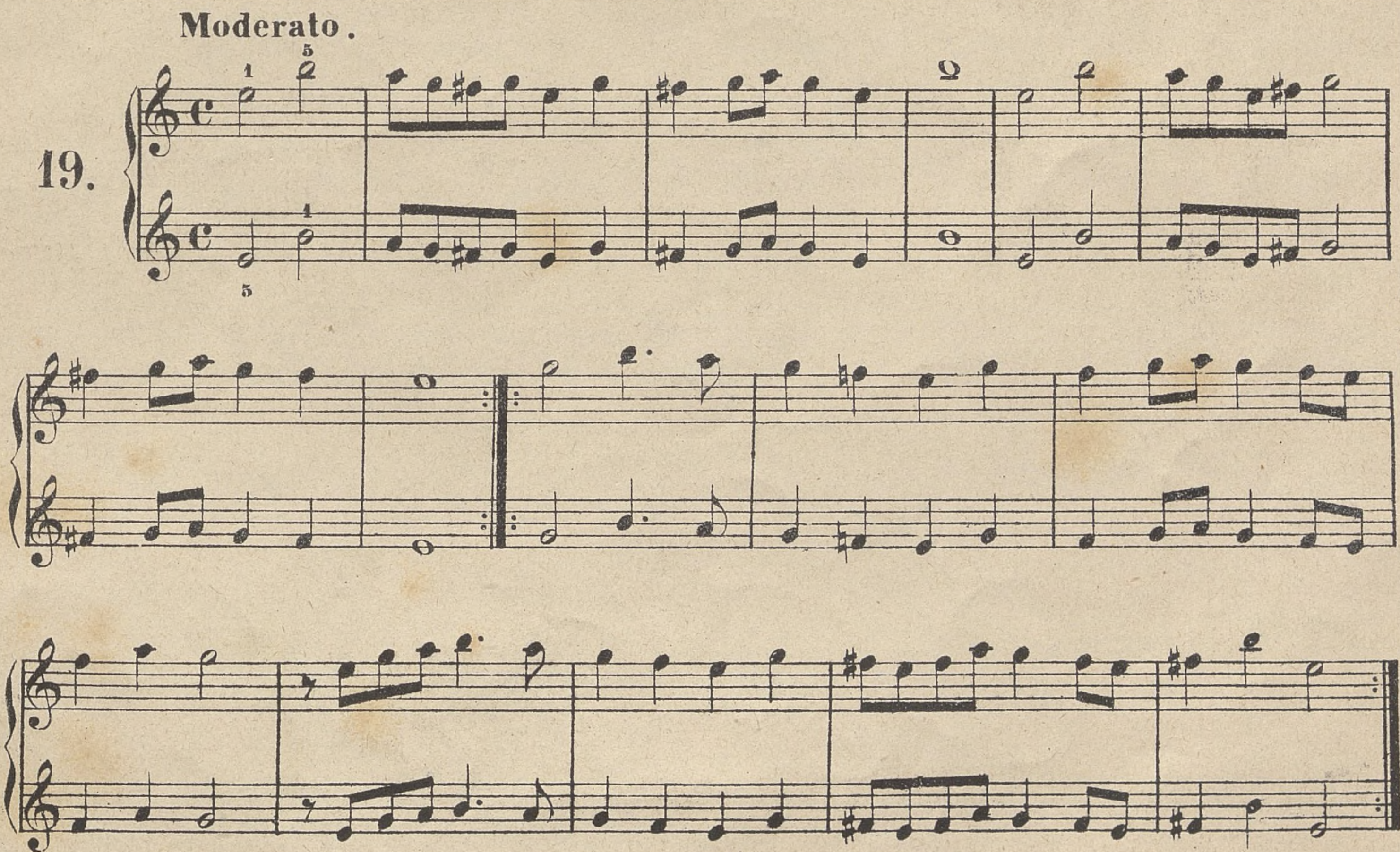
ĆWICZENIE DRUGIEGO PALCA PRAWEJ I CZWARTEGO LEWEJ REKI.



NOIRES SYNCOPÉES.



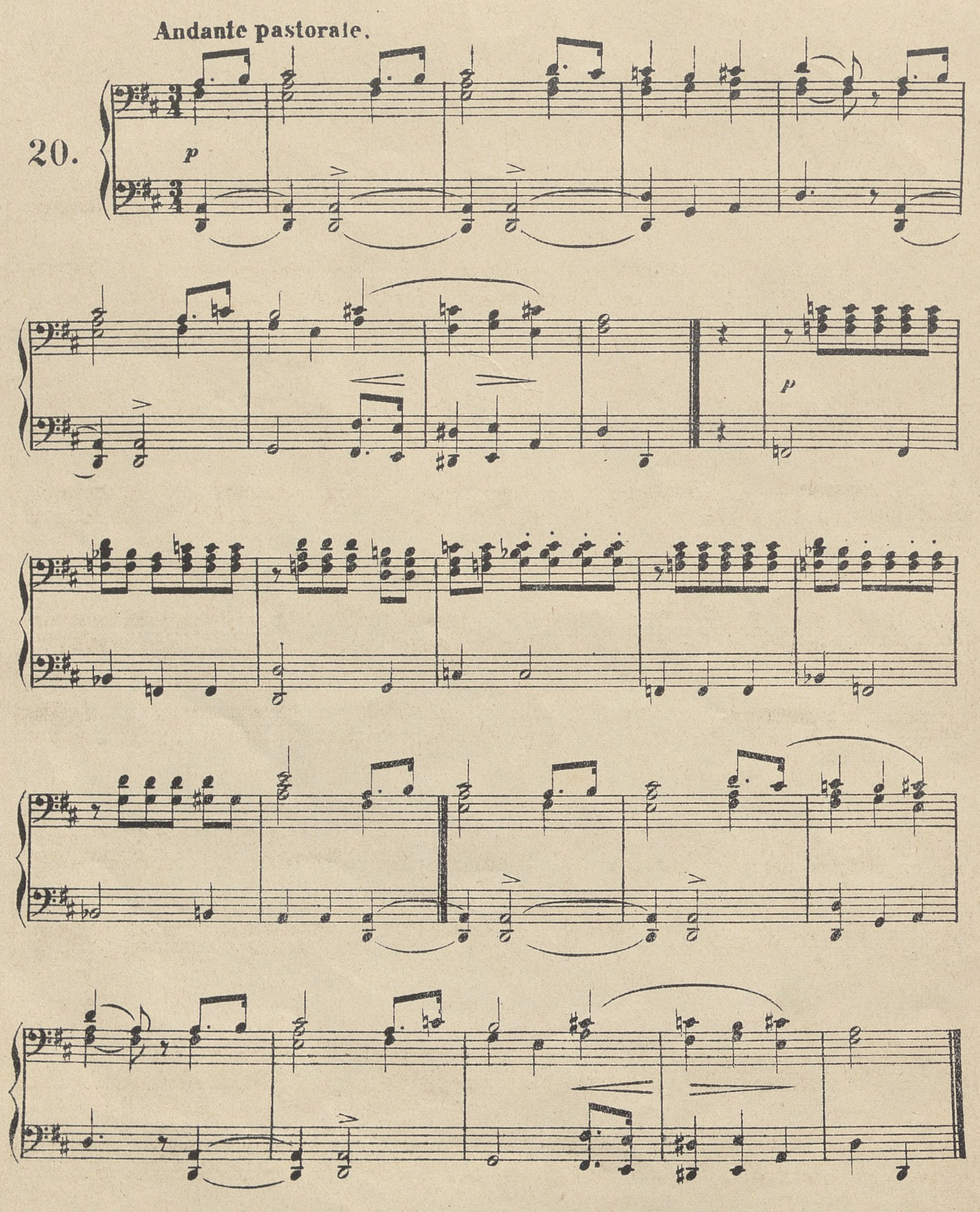
EXERCICE POUR LE SECOND DOIGT LA MAIN DROITE ET LE QUATRIEME DE LA MAIN GAUCHE.



ĆWICZENIE TRZECICH PALCÓW.

Andante pastorale.

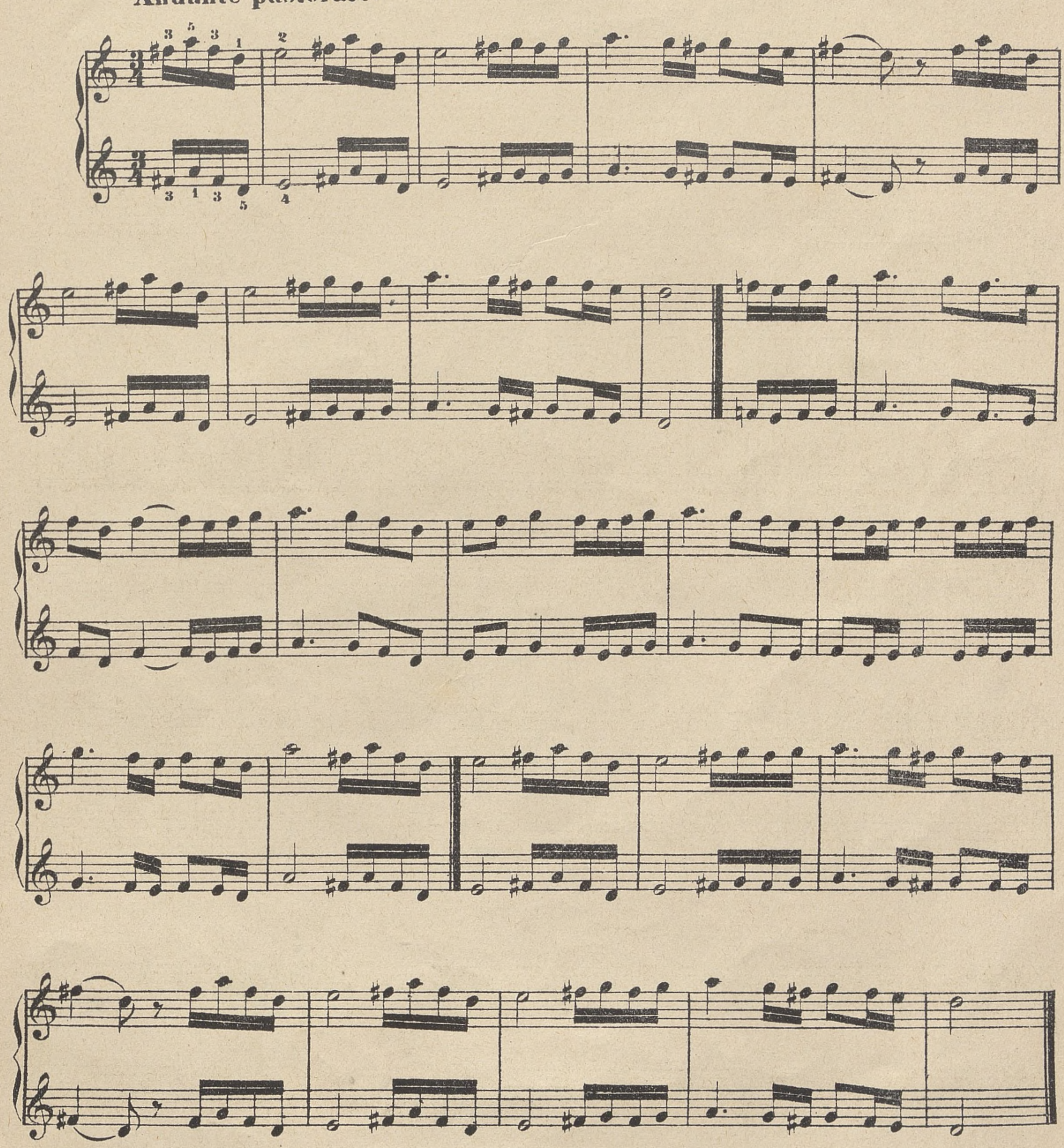
20.



Primo.

Nº 20. EXERCICE POUR LE TROISIÈME DOIGT.

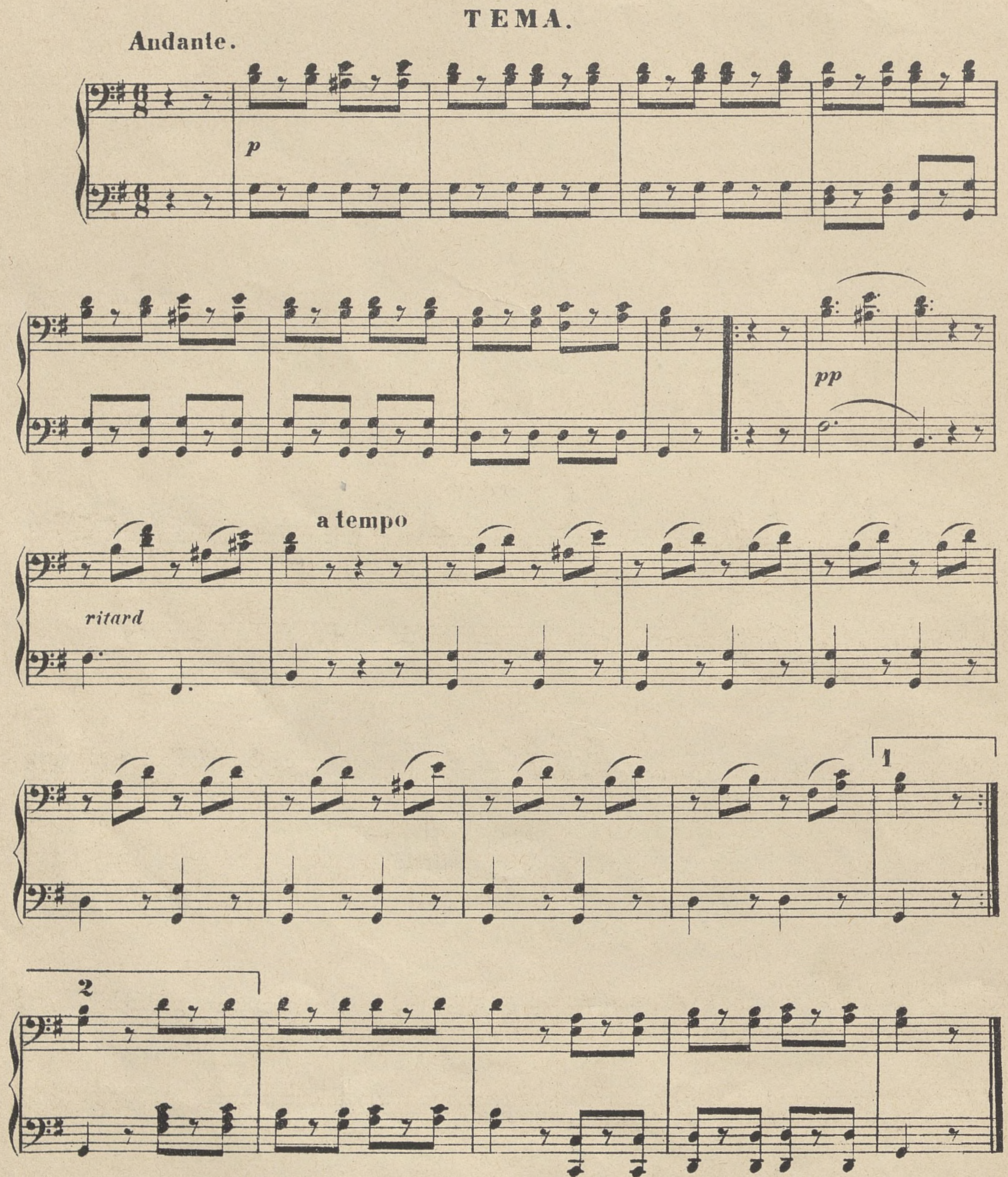
Andante pastorale.



Arya z waryacjami na 4y ręce

z Melodyi Caraffy.

TEMA.

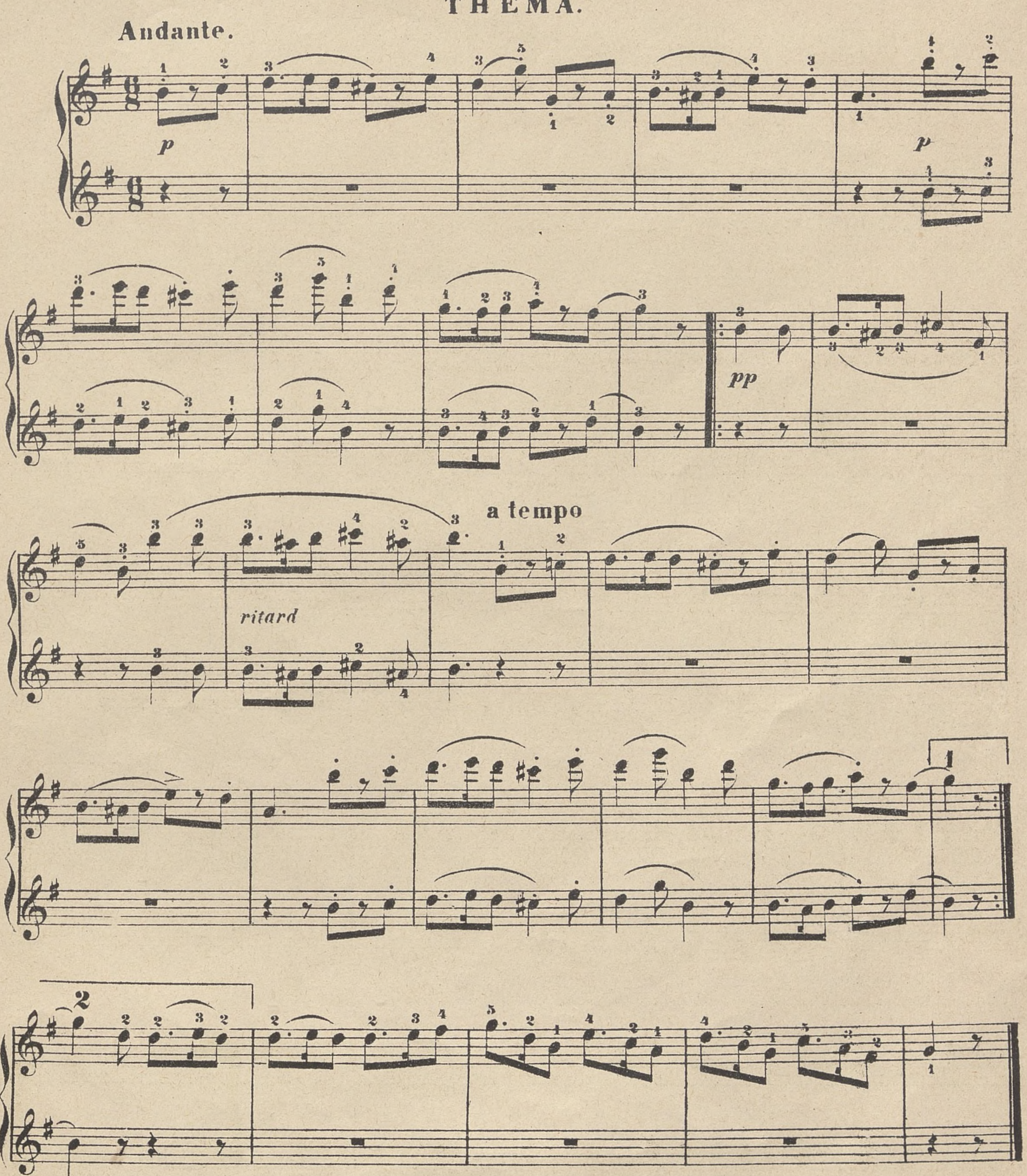


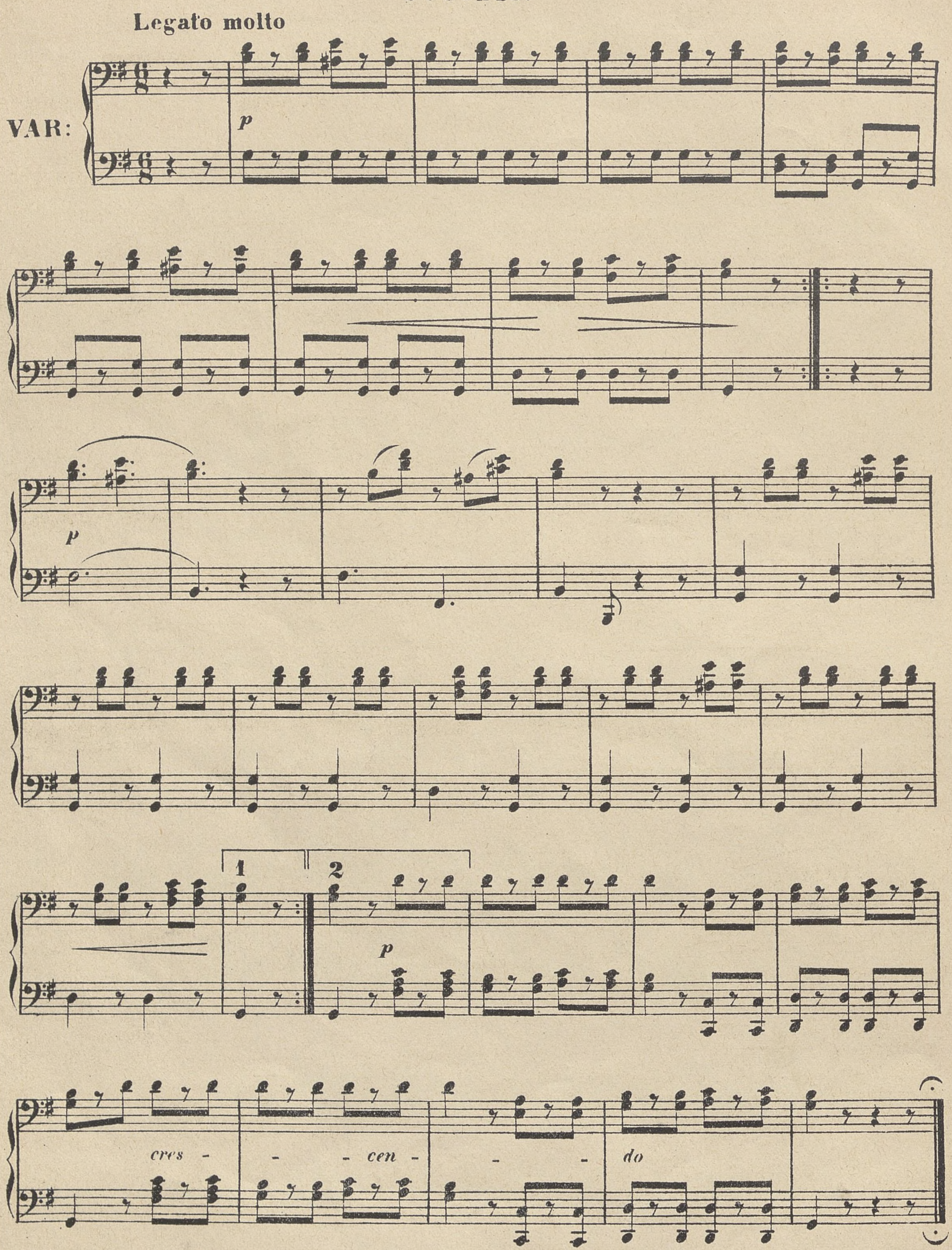
Air Varié a 4 mains

Sur un Thème de Caraffa.

THEMA.

Andante.




Legato molto
VAR:
p
p
1
2
p
cres - - - cen - - - do

Legato molto.

VAR.

p

cres - cen - do

p





NAJUŻYWAŃSZE GAMMY MAJOROWE W TERCYACH.

GAMMES MAJEURES LES PLUS USITÉES EN TIERCES.



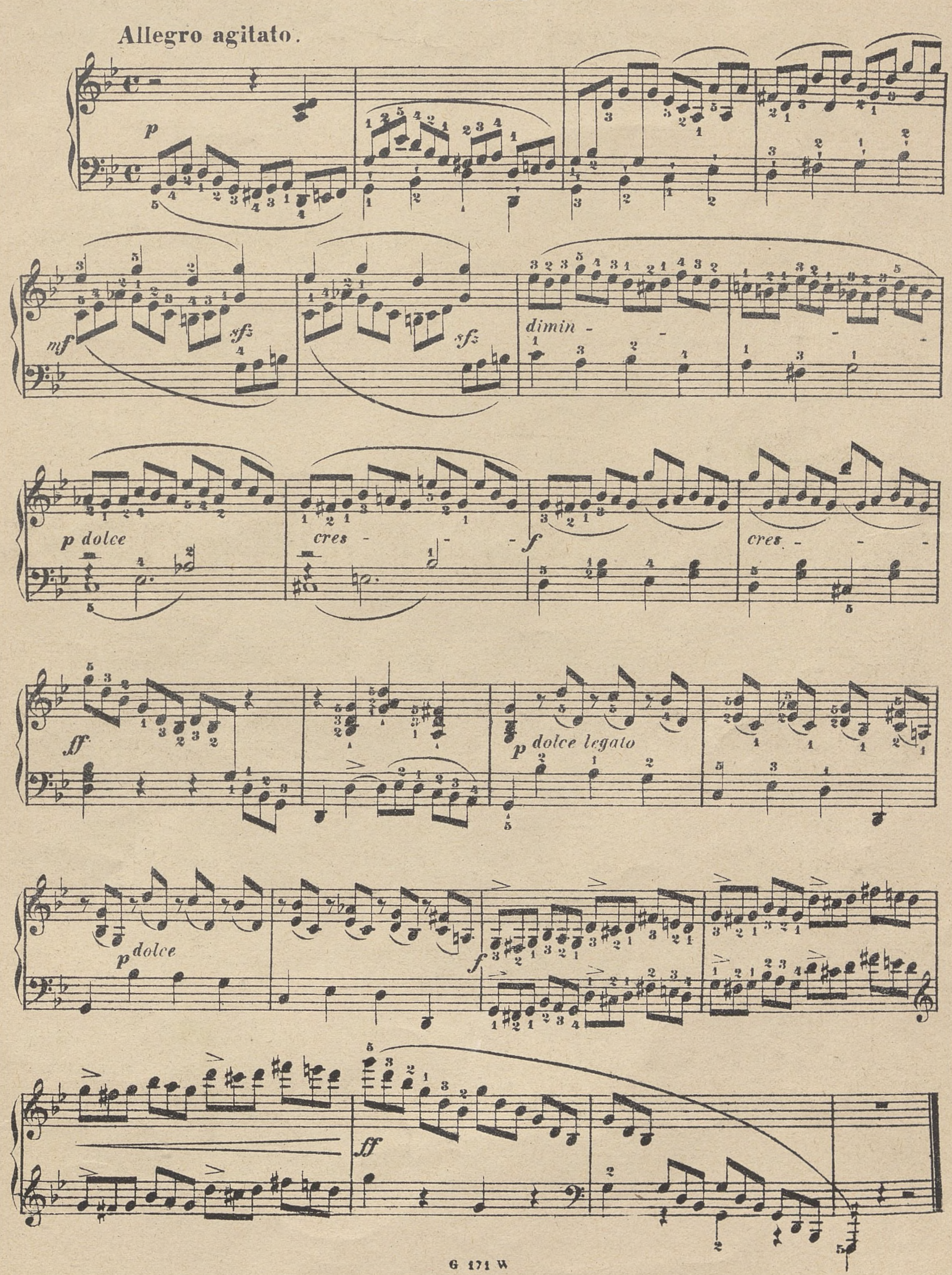
1ère Etude.


Allegro vivace
p
cres - - cen - - do
p
cres - - cen - - do
sf
p
cres - - cen - - do
f
cres molto
f

2me Etude.



3me Etude.


Allegro agitato.
p
mf
sfz
dimin
p dolce
cres
f
ff
p dolce legato
dolce

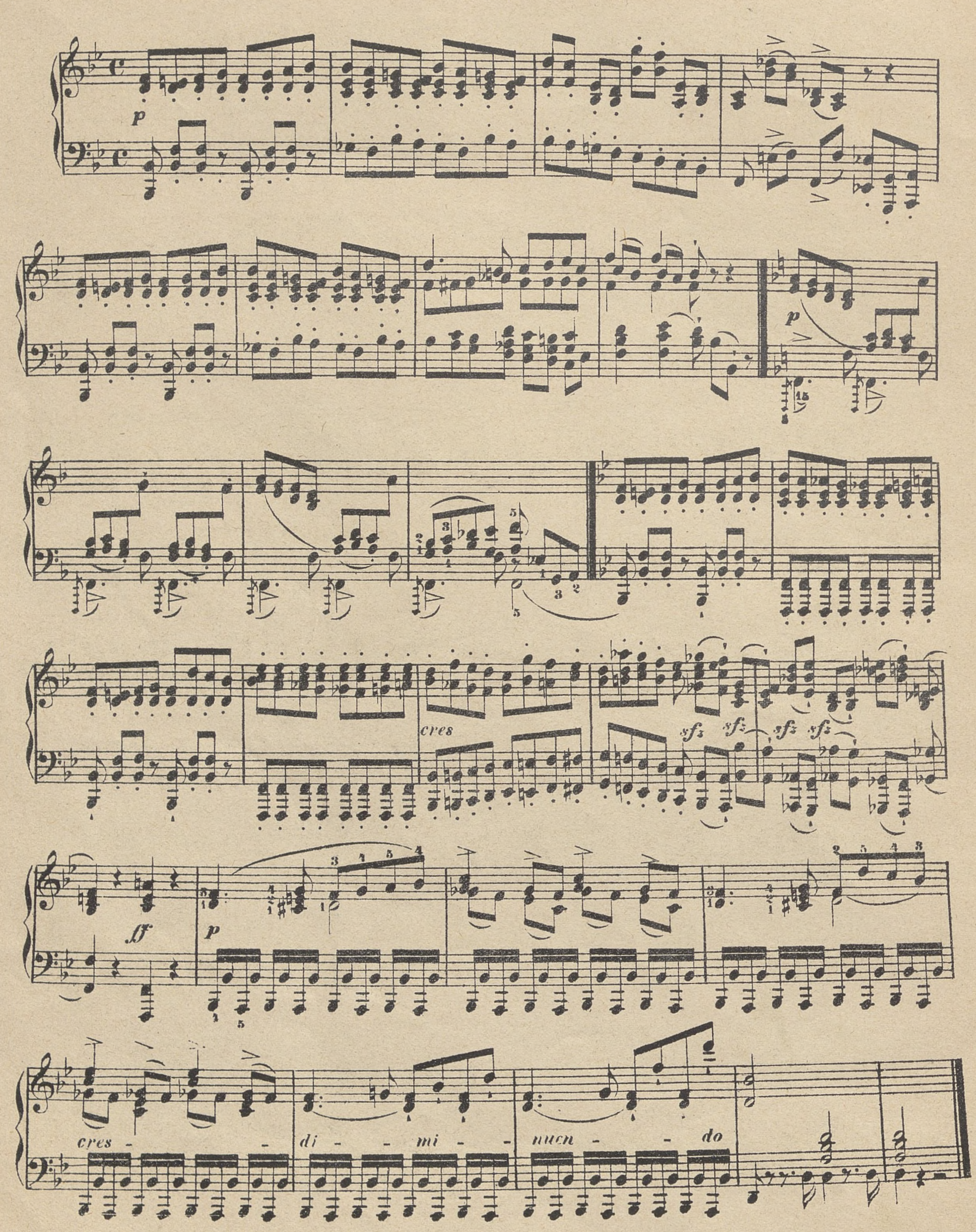
4me Etude.

Allegro grazioso




p
legato
cres
f
a tempo
un poco ritenuto
8
p
cres - - -
cen - - do
molto
ff

5me Etude.



6me Etude.

Allegro brillante

p

cres

f

sf

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

f

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

FINE.

